Phys. Th.
417
63

2°

Revue et Gazette

63

Digitized by Google

<36603555890016

<36603555890016

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

2°.41.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Digitized by Google

Paris. — Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Digitized by Google

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR

MM. ADOLPHE ADAM.
G.-E. ANDERS.
DE BALZAC.
F. BENOIST, professeur de composition au Conservatoire.
BERTON, membre de l'Institut.
BERLIOZ.
HENRI BLANCHARD.
CASTIL-BLAZE.
F. DANJOU.
ALEXANDRE DUMAS.

MM. EDME DE SAINT-HUGUÉ.
ELWART.
FÉTIS père, maître de chapelle du roi des Belges.
F. HALÉVI, membre de l'Inst.
J. JANIN.
KASTNER.
AD. DE LA FAGE.
G. LEPIC.
LISTZ.
MARX.

MM. ÉDOUARD MONNAIS.
D'ORTIGUE.
PANOFKA.
RICHARD.
L. RELLSTAB, rédacteur de la *Gazette de Berlin*.
GEORGES SAND.
J.-G. SEYFRIED, maître de chapelle à Vienne.
STÉPHEN de la Madeleine, etc.
J. STRUNZ.

CINQUIÈME ANNÉE.

1838.

PARIS,
AU BUREAU D'ABONNEMENT, 97, RUE RICHELIEU.

1838.

Digitized by Google

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

Du cinquième volume de la Gazette Musicale de Paris.

année 1838.

BIBLIOTHEEK STAATS-BIBLIOTHEEK

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

A.

Académie des beaux-arts. 8, 242.
de chant à Berlin. 119
royale de musique. Voy. *Théâtres.*
des sciences. 335.
Acoustique.
De la nature du son, *art.* de M. Berlioz. 205.
Anecdote. 30, 266, 417, 523.
sur Paganini. 70.
sur Garcia. 299.
Le violon de Steinert. 16.
Napoléon et Chladni. *art.* de M. Anders. 401.
Trente mille florins pour un violon. 28.
Générosité de Lesueur. 328.
sur un jeune musicien du Vaudeville. 335.
Dévouement d'un frère pour sa sœur élève du Conservatoire. 328.
Annonces. Pages 8, 16, 31, 32, 56, 71, 72, 80, 96, 172, 180, 191, 192, 203, 204, 216, 232, 252, 267, 268, 284, 292, 300, 320 359, 360, 368, 400, 432, 447, 448, 464. 471, 472, 480, 488, 495, 496, 512, 524, 535, 536.
Archives curieuses de la musique. 894, 505.
Assurance théâtrale. 487.
Athénée musical. 66.
royal de Paris. 8, 15.
Avenir de la musique en France. 93.

B.

Ballade polonaise de Chopin, *art.* de M. F. Mallefile. 362.
Ballet. La Gitana, par M. Sauvage. 15.
Bayadères. 318, 383.
Biographies.
Introduction à la galerie biographique de la Gazette. 279.
Bellini (Vincenzo), *art.* de M. de La Fage (J. Ad.). 207.
Chollet. 329.
Garat. 88.
Manuel Garcia, *art* de M. Fétis. 513.
M. Matthieu, maître de chapelle à Versailles, *art* de M. Elwart. 353.
Meyerbeer (Giacomo), *art.* de M. Fétis. 449
Panofka extrait du Morning Chronicle). 490.
Reicha (Antoine), *art.* de M. H. Berlioz. 287.
Ries (Ferdinand). 296.
Romagnesi, *art* de M. Blanchard (Henri). 410.
Schubert (François), *art.* de M. Panofka (Henri). 406.
Spontini. 307, 526.
Brevets d'invention. 390

C.

Caisse. 284.
(Projet d'une) de pensions pour tous les artistes dramatiques de France.
Casino-Paganini. 8.
Cérémonies funèbres et danses des Indiens du Mexique. 513.
Chansons d'Abailard, pag. 148, 301, 323.
Vinant. 275.
(Classe gratuite de)
Chanteurs du Bagnères. 231.
Pyrénéens. 392.
Clefs (sur l'usage des). 81.
Cloches (sur les). 38.
Concert du Conservatoire, 8, 31, 47, 75, 121, 141, 161, 166.
à la cour. 39.
au bénéfice d'un artiste, *art.* de M. J. Strunz. 176.
de MM. Alard, Daniela, Croisilles, Chevillard. 12.
de M. Alard. 132.
de M. Alkan. 107.
de M. Batta. 134.
de madame Belleville Oury. 134.
de M. de Beriot et de mademoiselle Pauline Garcia, *art.* de L. Rellstab, 218, 518.
de M. Berlioz. 170. 470, 491.
de M. Bohrer. 275.
donné à Rouen par Chopin. 135.
de M. Courtois. 419.
donné par des artistes de l'Académie royale de musique, *art.* de M. Berlioz H. 467.
de mademoiselle C. du Dietz. 53.
de M. Eberwein. 117.
d'Erard. 190.
de M. Ernst. 102.
de mademoiselle Gebauer, *art.* de M. A Elwart. 227.
de madame Farrenc. *art.* de M. A Elwart. 228.
de madame Feuillet Dumas. 164.
donné par mesdames Jupin. 156.
de M. Kalkbrenner. 132.
de mesdemoiselles Klutz. 508.
de Kuhner. 350.
de M. Lagoanère. 11.
de MM. Laureati et Liverani. 132.
de M. Mozer, *art.* de M. Berlioz (H). 186.
donné par M. Marras. 121.
du Ménestrel 203.
de M. Moscheles, à Londres. 229.
donné par M. Osborne. 121.
de M. Rosenhain. 132
de MM. Thalberg et Dohler. 166.
donné par Thalberg. 131.
Concert Valentino. 30, 177, 392, 468. 330
de M. Zimmermann. 502.
Concerts divers. 124, 136.
(Revue des concerts par M. Blanchard. 143. 162, 167).
historique de la musique de piano, donné à Londres par M. Moscheles, *art.* de M. Fétis. 62.
d'été. 289.
Conservatoire de musique de Paris; concours. 311, 324, 332, 477.
de Bagnères de Bigorre. 391.
de Bruxelles. 153.
Correspondance de M. Bouchet à M. H. Blanchard. 24.
Réponse à M. Bouchet par Blanchard. 26.
Lettre de J. Moscheles au directeur de la *Gazette musicale.* 28.
Lettres confidentielles par Henri Heine. 17, 41.
Lettre de M. Bussel au rédacteur de la *Gazette.* 37.
Réponse de M. Fétis. 38.
Correspondance de Marseille, *art.* de MM. Bénédict et V. Carle. 441.
de Strasbourg. 250, 353, 501.
de Londres. 289.
Etat de la musique à Berlin, par M. Rellstab. 107, 118, 157, 181, 260, 373.
Couronnement de la reine Victoria. 248, 292.
impérial. 358.
Curiosités musicales. *Musique de Bric-à-Brac*, *art.* de M. Blanchard. 360.
Compositions burlesques. 417.
Musique à coups de canon. 477.

D.

Danseurs espagnols. 325 420.
Danses des Indiens du Mexique. 513.
Dictionnaire de musique de Lichtensal. 323.
Duel. 257, 284.
entre lord Castlereagh et M. de Melcy, extr. du *Morning-Post.*

E.

École de musique de M. Pastou. 227.
Enseignement de la musique. 395.
Observations sur un article du ministre de l'Instruction publique, qui prescrit l'enseignement de la musique dans les colléges royaux, de M. Ad de La Fage. — 1er article. 426. —2e article. 484.
Esthétique (*état* actuel de l'), article de M. Fétis. 4, — 2e article. 44. — 3e article. 149.

F.

Festival de Lille. 266.
dans l'abbaye de Westminster. 299.
Fête des Incas. 172.

G.

Gazette musicale.
Avis du directeur aux abonnés. 164, 179, 301, 308, 310, 449, 457, 365, 480, 489. 494, 505, 510, 525.

I.

Instruments. 174.
en usage au moyen-âge, *art.* de M. Bottée de Toulmon. 497.
Cordes de platine, *art.* de M. Anders. 174.
le dactylion. 335.
flûte Berlin, *art.* de M. Farrenc. 364.
Guitaristes (musiciens). 190.
Harmoniphon. 190, 394.
Harmoniphon (l). 190.
La harpe. 112, 419.
Orgue. 55, 203, 394. 430, 487.
Orgue de Fribourg. 505.
Pianos (nouveaux). 164, 200, *art.* de M. Blanchard.
Timbales (perfectionnement des), *art.* de M. Anders (G.-E.). 279.

L.

Lettres de M. Chnoski (H.-E.) à M. le rédacteur de la *Gazette musicale.*
de M. Colet au rédacteur de la *Gazette musicale.* 67.
à M. Chopin sur sa ballade polonaise. 362; *art.* de M. Félicien Mallefile.
Première lettre sur l'état de la musique dans les provinces, par F. Danjou. 393. — 2e lettre. 413.—3e lettre. 473. 489. 505.
sur l'état actuel de la musique en Allemagne, par M. Fétis. — 1re lettre. 457. — 2e lettre. 444. — 3e lettre. 482.
confidentielles, par Henri Heine. — 17, 41.
de Lablache au directeur de la *Gazette musicale.* 92.
d'un bachelier-ès-musique, par Listt. 57, 279, 345.

Digitized by Google

Lettre de Paganini. 321.
attribuée à Paganini. 264.
de M. Sallard à M. le directeur. 333 et 334.
de M. de Valldemosa, au rédacteur de la *Gazette*. 53.
d'un contemplateur : musique populaire de la Suisse. 84.

M.

Mausolée de Bellini. 179.
Monument à la mémoire de Dalayrac. 313.
à madame Bériot-Malibran. 358, 446.
Musiciens guitaristes. 190.
Musique antique. 197, *art.* de M. d'Ortigue. — 2e article. 211. — 3e article. 301.
(essai sur la) orientale, par Fouton, 421 434.
(origine de la). 421.
Musique religieuse. Troisième messe solennelle de Lesueur, *art.* de M. Berlioz (H.). 236.
messe de M. Elwart exécutée à Saint-Eustache. 66.
Messe du jour de Pâques par M. Dietsch, *art.* de M. Elwart (A.).
Messe à grand orchestre de M. Dietsch, *art.* de M. F. Danjou.
Te Deum à Notre-Dame, de Lesueur. 352.
État de la musique religieuse à Berlin. 120.
à Strasbourg. 250.
Litanie *Della santa casa*. 202.
Fête de sainte Cécile. 488.
Musique religieuse. 123, 336, 394, 439, 487.
Musique (sur la) populaire en Suisse. 84.

N.

Nécrologie.
Berbiguier. 55.
Berr (Frédéric). 389.
Da Ponte (Lorenzo). 392.
Hus Desforges. 55.
Frédéric Duvernoy. 336.
Mlle Jannard. 291.
Lafont. 251.
Libon. 80.
Maelzel. 382.
Mereaux. 70.
Ries (Ferdinand). 30, 40.
M. Rifaut. 123.
Nouvelles de Paris. 7, 15, 29, 39, 54, 69, 79, 74, 103, 121, 122, 135, 147, 164, 170, 175, 189, 201, 213, 224, 231, 242, 251, 265, 275, 283, 291, 295, 308, 317, 327, 335, 344, 358, 367, 375, 383, 391, 398, 412, 418, 430, 445, 456, 463, 469, 478, 493, 494, 503, 510, 522.
Nouvelles des départements.
Abbeville, 504.
Aigle (L'). 534.
Albi, 511.
Augers. 534.
Amiens, 284, 418.
Angoulême, 103, 275.
Arras, 494, 534.
Avignon, 179, 471.
Beauvais, 471, 511.
Besançon, 415, 534.
Beziers, 231.
Bordeaux, 30, 54, 55, 122, 190, 216, 243, 267, 318, 327, 392, 399, 479, 447, 495, 470, 511, 423.
Brest, 488.
Bourges, 40.
Calais, 511.
Charenton, 463.
Chartres, 470.
Chaumont, 470.
Cherbourg, 470.
Dijon, 95, 394, 463.
Dôle, 400.
Douai, 40 123.
Dunkerque, 190, 283, 318.
Gray, 414, 504.
Grenoble, 479.
Le Havre, 30, 463.
Lille, 271, 292, 463, 495, 523, 534.
Limoges, 470.
Lons-le-Saunier, 511.
Lyon, 30, 79, 80, 221, 221, 242, 275, 384, 471, 534.
Marseille, 54, 123, 231, 243, 276, 359, 368, 471, 488, 494, 534.
Metz, 172, 244, 399, 488, 494.
Montpellier, 318, 368, 383, 534.
Mulhouse, 479.
Nantes, 384, 471.
Nîmes, 30, 494.
Niort, 534.
Périgueux, 399.
Rennes, 16, 213.
Reims, 494.
Rochelle (La), 470.
Rouen, 135, 172, 202, 216, 835, 419, 471, 479, 504, 511, 523, 534.
Strasbourg, 275, 384, 399.
Toulouse, 16.
Toulon, 494.
Valenciennes, 291, 398.
Nouvelles de l'étranger.
Alger, 40.
Amsterdam, 243.
Anvers, 30, 40, 367, 488, 534.
Baden, 858.
Berlin, 40, 107, 118, 157, 179, 181, 243, 260, 318, 387, 373, 292, 472, 511.
Bruxelles, 16, 172, 203, 231, 243, 251, 276, 318, 344, 355, 592, 398, 400, 463.
Bologne, 463.
Constantinople, 463.
Cologne, 251.
Copenhague, 308.
Dresde, 164, 201, 266, 375.
Dublin, 391.
Francfort, 103, 291, 300, 319.
Florence, 495.
Genève, 344.
Hanovre, 48.
La Haye, 267, 357, 383, 471, 488, 495, 518, 534.
Leipsick, 511.
Liége, 358, 336, 398.
Lisbonne, 147.
Londres, 103, 112, 240, 243, 251, 266, 275, 291, 273, 320, 328, 336, 359, 375, 383, 392, 267, 419, 495.
Lucques, 495.
Milan, 95, 111, 243, 314, 335, 412, 463, 511.
Munich, 231, 359, 479.
Naples, 122, 215, 214, 276, 292, 314, 392, 463, 488, 495.
New-York, 266.
Ostende, 392.
Palerme, 40, 104.
Prague, 359.
Saint-Pétersbourg, 244, 283, 312.
Rome, 319, 471, 511.
Sinigaglia, 358.
Stockholm, 336.
Stuttgard, 471.
Trieste, 376.
Tobolsk, 202.
Turin, 30.
Venise, 231.
Vienne, 135, 231, 471, 479.
Zante, 336.

P.

Physiologie musicale. 329.
Article de ce. Henri Blanchard.
Planches.
Fac simile de la signature d'un grand nombre de musiciens, virtuoses et compositeurs. 280.
Portrait de M. F. de Bériot Malibran. 381.
Fac simile de l'écriture de Berlioz, Paganini et J. Janin. 346. 516.

R.

Revue critique.
Littérature musicale, théorie.
M. Fétis (nouveaux ouvrages), art. de M. Panofka (pl.). 442.
Études élémentaires de la musique, par MM. Damour et Burnet, art. de M. Kastner. 83.
Cours d'harmonie pratique et théorique, par M. Lemoine (Henri), art. de M. Kastner. 177.
Enseignement théorique et pratique de la composition musicale, par le docteur A.-B. Marx. 154.
Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chefs d'orchestre, etc., par Fétis, art. de M. Panofka. 442.
Manuel de musique vocale, ou encyclopédie musicale, par Choron et A. de La Fage. 463
Musique (la) apprise sans maître, par M. Edouard Jue, art. de M. d'Ortigue. 366.
Panharmonie musicale, ou cours complet de composition, etc., art. de M. Ad. de la Fage. 285.
Traité de transposition, par Baudiot. 504.
Théorie musicale de Gr. Weber, art. de M. Kastner 77.
Musique religieuse. Plain-chant. Nouvelle méthode, par M. Matthieu. 390.
Berlioz (Partition du Requiem de M.), art. de M. d'Ortigue J. 283.
Schwenke. (Benedictus de M.), art. de M. H. Berlioz. 313
Chants sacrés de l'office divin, par F. Danjou. 339.
Chant. Coussemaker (de). Huit Mélodies. Album de 1839. 520.
Agnes de Hohenstaufen. Opéra en 3 actes, par Spontini. 50.
Marguerite, opéra-d' Adrien Boieldieu, art. de M. Blanchard. 486.
Le livre des Cent-et-un, publié par Pacini. 374.
Hoerter (une Cantate de M.), paroles de M. A. Lamey. 355.
Le Poète mourant de Millevoye, musique de Meyerbeer, art. de M. Berlioz. 54.
Mendelsohn Bartholdi. Six Romances. art. de M. Kastner. 291.
Neuland. Lied français, art. de M. Blanchard (Henri). 249.
Album de M. Panseron, art de M. Blanchard. 509.
Albums de 1839. 531.
Stranz (M. J.). *Romances*, Nocturnes et Bolero, art. de M. Blanchard (H.). 249.
Piano. Album des pianistes, par Thalberg, Chopin, Doehler, Osborne, Listz et A. Mereaux. 521.
Berlin. Quatre Mélodies et une grande Fantaisie, par M. H., art. de M. Kastner. 230.
Piano. Hunten. Nouvelles récréations musicales. 13
M. Fréd. Kalkbrenner. Méthode de piano, art. de M. Henri Blanchard. 323.
Lavaione. Nocturnes pour le piano, art. de M. Kastner. 334.
Martin (Henriette). Variations brillantes pour le piano, sur une cavatine favorite d'Anna Bolena, art. de M. Kastner. 324.
Six Préludes et fugues pour le piano, par Mendelsohn Bartholdy. 102.
Mereaux (Amédée). 1° la Folle, fantaisie romantique; 2° grande Fantaisie sur des motifs de la Tour enchantée de la Juive. 493.
Moscheles. Concerto pathétique. 504.
Onslow (G.). Sonate à quatre mains, grand duo à quatre mains pour le piano, *art.* de M. Kastner. 247.
Rigel (M.). Grand morceau pathético-bril-

Digitized by Google

lant pour piano à quatre mains, art. de M. Blanchard (Henri). 249.
Sonate en *la* mineur, de Beethoven, art. de M. Panofka (H.). 233.
Méreaux (Amedée). Fantaisie et variations brillantes sur les couplets en trio et la sérénade de Marguerite, d'Ad. Boieldieu. 461.
Burgmuller. Réminiscences, trois rondeaux brillants sur des motifs de Guido et Ginevra 461.
Hertz (J.). Grande valse brillante de Guido et Ginevra. 461.
Hunten (François). Quatre airs de ballet de l'opéra de Guido et Ginevra. 461.
Oehler. Quatre nocturnes et valses brillantes. 461.
Chopin (F.). Quatre mazurkas. 461 et 462.
Thalberg. Deux airs variés pour le piano, deux nocturnes pour le piano. 316.
Schwenke. Trois divertissements brillants, art. de M. Blanchard. 357.
Violon, piano et violon.
M. Dancla, M. Berlin, M. Chopin, art. de M. Blanchard (H.). 492.
Musique de violon, par M. Ghys. 523.
Hummel. Musique pour le violon, art. de M. Blanchard. 468.
Bibliothèque du violoniste, 4e, 5e et 6e liv., par Mazas, art. de M. Henri Blanchard. 374.
M. Panofka (Louis). Musique du violon, art. de M. Blanchard (Henri). 444
Louis. Grande fantaisie pour piano et violon sur la romance chantée par Duprez dans l'opéra de Guido et Ginevra, art. de M. Blanchard 357.
M. Jupin. Grand trio, art. de M. G. Kastner. 290.
Kalkbrenner. La Crainte et l'Espérance, rondo pour le piano, fantaisie brillante pour piano et violon, sur des motifs des Huguenots. Le Fou, scène dramatique pour le piano, art. de M. Kastner. 281.
Lafont. Grande fantaisie et variations pour le violon avec piano. 13.

S.

Séances chorales, par M. Paton. 15.
Séance donnée à l'Hôtel-de-Ville par les élèves des écoles gratuites de la ville de Paris. 165, *art.* de M. de la Fage (J. Adr.). 2e *art.* 216.
Symphonies de Beethoven, 1re art. 33. — 2e. 57. — 3e 54 — Par M. Berlioz.
Symphonie avec chœur de Beethoven. *Art.* de M. Berlioz. 97.
Société philharmonique,
de Vienne. 431.
musicale 487.
philharmonique. 328.
d'encouragement pour l'industrie musicale. 282.
Statue de Boieldieu. 242.

T.

Théâtres.
Académie royale de musique.
Première représentation de Guido et Ginevra.
Musique de M. Halevy. — Art. de M. Berlioz. 105. — 2e art. 113. 3e art. 138.
Reprise de Don Juan. 277.
Première représentation de Benvenuto Cellini. *Art.* de M. Xavier Boisselot. 369.
Débuts à l'Opéra. 365. *Art.* de M. Panofka. 317. 345, 491.
Bataille à l'Opéra. 429.
Débuts de M. Marie Jean Robert le-Diable. 491.
Théâtre italien.
Incendie de ce théâtre, p. 22.
Avenir du théâtre italien en France. *Art.* de M. Blanchard. 73.
Première représentation de Parisina. Musique de Donizetti. 191.
Reprise de Don Juan. 131.
Italien. 242.
Théâtre italien. 367. 383.
Othello. 396.
Italien. Début de Mlle. Ernesta Grisi. *Art* de M. Panofka.
Première représentation de Roberto d'Evreux Musique Donizetti. 328.
Opéra-Comique. 215.
Première représentation du Fidèle Berger de MM. Scribe, St.-Georges et Adam. 9.
Première présentation du Lequel. Musique de M. Leborne. 131.
Le Perruquier de la régence. *Art.* de M. Berlioz. 41.
Première représentation de Marguerite, opéra en 3 actes, musique de M. Adrien Boieldieu. 264. 486.
La Figurante. [illegible] 41.
Première représentation de la Dame d'honneur. Musique de M. Despréaux. 397.
Académie royale de musique.
Première représentation de Thérèse, paroles de M. Planard, musique de M. Carafa. 388.
Le Brasseur de Preston, *art.* de M. Berlioz (H.). 438.
Théâtre de la Renaissance, 171, 384, 436.
Première représentation d'Olivier Basselin. 466. Première représentation de Perugina, par M. H. Monpou. 518.
Porte Saint-Martin. 233.
Athalie avec des chœurs, *art.* de M. Blanchard. 225.
Théâtre Français, représentation extraordinaire. 223.
Commission du surveillance des théâtres royaux. 521.
Théâtres (Décorations des). 252.
Théâtre d'Avignon, la Juive. 29.
de Bruxelles. 478.
Scala (de la) à Milan, *art.* de M. F. Listz. 218.
du Fer-Blanc, à Boston. 283.
Perfectionnements dans l'appareil scénique. 359.
Théorie des nombres appliquée à la musique, *art.* de M. d'Ortigue.
Tribunaux. Procès de M. Busset avec la *Gazette musicale*. 93.
Variétés.
De la querelle des clefs et de celle de MM. Colet et Waldamosa, *art.* de M. Adrien de La Fage. 81.
Découverte de deux manuscrits relatifs à la musique, *art.* de M. J. d'Ortigue. 187.
Devin le) de Village, *art.* de M. Blanchard. 225.
Le don Juan de Gabriel Teller et celui de Mozart, *art.* de M. Schœlcher. 377. 383.
Beethoven est-il Hollandais? *art.* de M. G.-E. Anders. 382.
Bellini (Vincenzo) *art.* de M. La Fage (A.). 194.
Mademoiselle Bohrer (Sophie), *art.* de M. d'Ortigue. 238.
Le crâne de M. de Talleyrand. 293. *art.*
Conversation sténographiée au café Véron, après la première représentation du Suisse à Trianon, Vaudeville, musique de M. Alb. Grisart, *art.* de M. A de Lalage. 113.
L'entrevue, *art.* de M. Blanchard (H), 165.
Le Maître de Chapelle de François Ier. 1er article de M. Madelaine (Stephen de La). 243, 253.
Paganini et Berlioz. 516.
Opéra nouveau de M. Bouchet (des Bouches-du-Rhône) 500.
Tribulations d'un critique, *art.* de M. Berlioz. 1.
Vogel et ses opéras, *art.* de M. Berlioz (M). 465.
Weber et Kœrner, *art.* de M. Legouvé. 413.

Digitized by Google

TABLE ALPHABETIQUE DES NOMS.

A.

Abrantès (Mme d'), 16
Adam, 9, 439.
Alard, 12
Allerlazzi (Mme), 80, 358
Alary, 15, 95, 111, 132, 375.
Alexis (Mme), 15.
Alizard, 372, 503.
Alkan, 96.
Anders, 174, 179, 382, 401.
Appony, le comte d'), 232.
Assandri (Mlle), 171.
Auber, 367.

B.

Bader, 109.
Barbier (Auguste), 370.
Barthélemy (Jean Mlle), 358, 367.
Batta, 103, 251, 291, 327, 533
Beethoven, 31, 75, 136.
Bellevaire (Gary (Mme), 134.
Bellisser (M. de), 266.
Benard, 292.
Berlot (de), 123, 228, 412, 519.
Berlioz, 33, 42, 47, 54, 75, 105, 138, 141, 161, 166, 186, 285, 238, 242, 369, 491.
Bertini (H.), 230, 287, 313, 465, 467, 516.
Bien Aimé, 123.
Bianchard, 24, 26, 73, 143, 162 164, 167, 200, 225, 249, 323, 329, 357, 360, 410, 443, 468, 486, 492, 509
Bien (le baron de), 267.
Blume, 109.
Baermann, 150, 510.
Bohrer (Sophie), 259.
Bohrer (Antoine), 251.
Boieldieu (Adrien), 264, 283.
Bosselot, 164.
Bordeze, 532.
Bottée de Toulmon, 497, 516.
Boucher (Ch.), 534.
Bouchel (de Marseille), 24, 500.
Boulet (Amelie), 16.
Bousquet, 242
Bouterweck, 34.
Bussel, 37, 93.

C.

Callinet, 533.
Candia (de), 215, 283, 491.
Capecelatro, 398.
Castelli (Mme), 392
Carpani, 29.
Casimir (Mme), 8, 318, 398.
Castellan (Mlle), 30.
Castil-Blaze, 55.
Cavaillé-Coll, 430.
Caré (Mlle), 29.
Celeste (Mlle), 336.
Chevillard, 12.
Chalhot, 112.
Chollet, 242
Chopin, 43, 96, 135, 362.
Clapisson, 342
Colet, 53, 81, 284.
Colon (Jenny), 147.
Concone, 532.
Coppola, 335.
Costa (Andrea), 80, 392.
Coussemaker (E. de), 13
Croisille, 12.
Crosnier, 317.

D.

Dallery, 328
Damoreau (Mme), 94, 161, 166, 412.
Dancla, 12, 308.
Danjou, 343, 393, 413, 473, 489, 505.
Daressi, 358, 376.
Daublaine, 533.
Dellaux (Mme), 11.
Delioux, 534
Despreaux, 29, 397.
Déveria (Eugène), 148.
Devos, 534.
Devrient (R.), 109.
Dielsch, 179, 535
Dietz (Lathinka de), 16, 29.
Dielie, 456
Dichler, 122, 143, 202, 318, 336
Domange (Alberto), 243.
Donizetti, 101, 104, 446, 528.
Duchampo (Mlle), 376.
Dupuez, 164, 215, 221, 243, 251, 294, 295, 317, 391, 504.
Duverroy (Frédéric), 358

E.

Elssler (les deux sœurs), 201.
Elssler (Fanny), 216, 391, 475
Elwart, 8, 16, 171, 221, 227, 228, 353, 382, 534.
Ernst, 16, 29, 54, 102, 327.
Eoniche (Johanna), 109.

F.

Falcon (Mlle), 8, 29, 54.
Fasch (Carl), 119
Farrenc (Mme), 228, 358, 364.
Fery, 390.
Feuillet (Mme), 135.
Fétis, 4, 44, 93, 149, 444, 449, 457, 482, 513.
Fitz-James (Nathalie), 216.
Fischer, 109
Fleury (Mme), 367.
Flotow, 147, 266.
Franck (César-Auguste), 136 383
Fouton (G.), 421, 434.
Galin, 486.
Ganz, 534.
Garcia (Mme Manuel).
Garcia (Pauline (Mlle), 228, 231, 519, 522.
Gebauer (Mlle), 227.
Geraldi, 70.
Ghys, 532.
Gordon (Mme), 135, 144.
Gouhaux, 266.
Grisi (Mlle Carlotta), 15.
Grisi (Mlle), 39, 276, 319, 384, 397, 446, 470.
Grogney, 394.
Grann (Mlle Cécile), 327.

H.

Haimi (Georges), 146, 534.
Hatzinger, 283.
Halevy, 115, 137, 367.
Hermoetter (Mlle Sabine), 267.
Heusinger (J. H. G.), 46.
Herder, 47
Hesse (L.), 478.
Heugel (L.), 504
Herz (Henri), 242.
Hérold, 355.
Hurlier, 13.
Hastache, 394

J.

Jawprock (Mlle), 172, 431.
Joly, 384.
Jue (Edouard), 366.
Julien, 275.
Jupin (Mme), 11.

K.

Kalkbrenner, 132.
Kant, 49.
Kaisner, 77, 83, 147, 230, 281, 290, 291, 324, 334.
Kastner (Auguste), 311.
Kustski (Antoine), 171
Kuhner, 356.

L.

Lablache, 397, 419, 523
Lafeuillade, 95, 104
Lafont, 13.
Lafage (Ad. de), 81, 113, 169, 194, 207, 216, 420, 484.
Lagarde, 478, 534
Lagoanère, 11.
Laporte, 310.
Landié (Aglaé), 383.
Laurédi, 132
Lebrun (Annette), 215, 221.
Leclerc (Clémentine), 399.
Lefranc, 394.
Leibnitz, 5.
Lemoule (Mme), 283, 534.
Lephs (Mme Jenny Colon), 232.
Leuven (Ad. de), 16.
Liszt, 42, 57, 148, 170, 231, 279, 308, 345, 400.
Livernoi, 132
Loewe (Mlle), 243.
Louis, 357.
Loveday (Mlle Clara), 143.

M.

Malibran (Mme), 299.
Mallette, 362.
Mainzer, 478.
Marcello (Benedetto), 417
Marguerin (Mme Clara), 398.
Marie, 299, 431, 488.
Martini (Mme), 391.
Marras, 121.
Mary (A. B.), 154.
Matthieu, 390.
Mazas, 371
Mazzuccato, 244.
Mendelssohn Bartholdy, 70, 102
Mequillet (Mlle), 134.
Merlin (Mlle), 124.
Mereaux (Amédée), 70
Meschyn (Mlle), 284.
Meyerbeer, 164, 344, 429.
Milder (Anna), 109.
Minoret (Mme), 221, 231.
Mico-Lapoin, 534.
Mirandet, 64.
Montessu (Mlle), 8
Moore (Thomas), 391.
Mortier, 534.
Moscheles, 28, 229.
Moskowa (le prince de la), 29.
Mozart, 30, 39, 130.

N.

Neuland, 249.
Niedermayer, 532.
Nourrit, 39, 237, 368, 479, 488.

O.

Ole-Bull, 300, 478.
Ortigue (d'), 187, 197, 211, 258, 285, 301, 339, 366.
Osborne, 121.
Onslow, 95.

P.

Paganini, 70, 122, 213, 516.
Pan (Ida, 16, 221, 234, 317, 406, 442, 490
Pantaléoni (Mlle), 11.
Pape, 200, 387.
Paris, 394
Paulin, 227, 486.
Pau (Honorine de), 55, 135.
Perrot, 15.
Persiani (Mme), 266.
Perrugeino, 15, 134.
Pfaff, 328.
Pixis (Mlle Francilla), 40
Planard, 16, 329.
Popitz, 46.
Poissl (de), 479.
Prader (Mme), 38, 318.
Prume, 123, 135.
Puget (Louis), 30, 179, 510.

Q.

Quiroga (Mlle Victorine), 252.

R.

Rameau, 5.
Rellstab (J. C.), 107, 118, 157, 181, 218, 260, 338, 373, 518.
Revial, 70, 511.
Ries (Ferd.), 30, 111.
Rigel, 249
Rieux (Mlle), 308.
Roger, 79.
Roland, 335.
Roragnesi, 104, 189, 244, 283, 311
Rouza, 317.
Rosenhain, 132
Rossi (Mme la comtesse de), 30, 216.
Rossini, 74.
Roulle (Mlle), 243, 275.
Rubini, 29, 397.
Rubini (Scalina), 319.
Ruggiero, 15.

S.

Saintville-Gay (Mme).
Saint Hugué (Edme de), 84.
Sala (Mlle), 336.
San Felice (la signora di), 30.
Sauder (Caroline), 109.
Serda, 358.
Severini, 23.
Schebest (Mlle A.), 95.
Schiick (Marguerite), 108.
Schiltz, 275.
Schrœdert Devrient (Mme), 10.
Schoberlechner, 319.
Schubert, 522.
Schultz (Mme), 109.
Schuncke, 101.
Schwenke, 357.
Siran, 534
Sontagg (Mlle), 508.
Sowinski, 145.
Spontini, 109, 251, 319, 336, 526.
Stamaty, 16.
Strauss, 16, 30, 54, 292, 399, 511.
Strunz, 176.
Stephens (miss), 189.
Stimer, 109.
Sudre, 232.

T

Taglioni (Mlle), 49, 94, 123, 213, 270, 281, 291, 318, 344, 391.
Tamburini, 242.
Thalberg, 104, 131, 318.
Tiersse, 145.
Thenard, 189.
Thillon (Mme Anna), 504.
Thomas (Ambroise), 153.
Thubaneau, 179.
Tilmant, 525.
Tourry, 395
Travesini, 394.
Tonconi, 318.

V.

Valentino, 328
Valgalier, 275, 119.
Victoria (la reine), 319, 431.
Vogel, 165

W.

Wailly (Léon de), 370.
Walkeu (Clara), 103
Walter, 16.
Ward, 534.
Wartel, 29
Weber, 339.
Wieck (Clara), 216.
Wildamuss, 59, 82.
Wilhem, 54, 95, 222, 486.
Wurtemberg (Eugène de), 318.

FIN DE LA TABLE.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, G. LEPSC, LISZT, J. MAINZER, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. N° 1.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris.

Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 7 JANVIER 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Tribulations d'un critique, par H. BERLIOZ. — État actuel de l'esthétique musicale, par FÉTIS. — Nouvelles. — Annonces.

TRIBULATIONS D'UN CRITIQUE MUSICAL.

Jamais, ce me semble, Paris n'a tant cru occuper de musique; jamais, par conséquent, la tâche des malheureux critiques ne leur a semblé plus rude, plus fatigante, plus difficile, plus décourageante, plus détestable, plus sotte et plus inutile. C'est une pluie d'albums, une avalanche de romances, un torrent d'airs variés, un cataclysme de fantaisies, une trombe de concertos, de cavatines, de scènes dramatiques, de duns comiques, d'adagios soporifiques, d'évocations diabloliques, de sonates classiques, de rondos romantiques, fantastiques, frénétiques, fanatiques, fluoriques. (Pour l'intelligence de ce dernier adjectif, consultez les éléments de chimie de Thénard ou de Gay Lussac, vous trouverez que l'acide fluorique est un poison affreux, dont l'action corrosive est si forte qu'il ronge en fort peu de temps les fioles dans lesquelles on essaie inutilement de le conserver.)

Mon ami Richard (le traducteur des contes d'Hoffmann) et moi, nous avions, en 1828, fondé la grande école que je viens de désigner ici pour la première fois, et dont l'école fluorique actuelle n'est qu'une pitoyable imitation. Si les productions étonnantes qu'elle a enfantées sont encore à cette heure parfaitement inconnues du public, c'est qu'à l'instar du fluide terrible dont elle porte le nom et qui détruit les vases où on l'enferme : cette musique a tué sans exception tous ceux qui ont eu le bonheur de l'entendre. Évidemment les auteurs s'étaient abstenus, dans l'intérêt de l'art, d'écouter leurs chefs-d'œuvre, puisque tous les deux vivent encore, l'un à Colmar, où il exerce la médecine (dans le genre fluorique toujours), et l'autre à Paris, où le malheur veut qu'il soit contraint de se creuser la cervelle ou se rongeant les poings, pour ennuyer les abonnés de la *Gazette musicale* de sa pâle, tiède et insipide critique. Quel métier! et pour se distraire, si le pauvre diable de *musicien-prosaïlleur* prend fantaisie, par hasard, d'aller fumer un cigarre sur la place d'Europe, ou de monter dans un wagon pour visiter Saint-Germain, il n'a pas fait dix pas au grand air, il n'a pas écouté pendant cinq minutes le bruit cadencé des pistons de la machine à vapeur, qu'il se trouve nez à nez avec quelque donneur de concert qui lui recommande l'insertion de son programme, contenant onze cavatines, quatorze romances, un concerto de flûte et trois divertissements pour guitare et ophicléide. Il se sauve dans le parc de Saint-Germain; au coin du bois il rencontre un visage courroucé, c'est celui d'un joueur de guimbarde qui lui reproche de n'avoir point assisté

Digitized by Google

à la matinée musicale qu'il vient de donner, et dans laquelle le virtuose s'est fait entendre sur un instrument perfectionné, dont la languette en acier trempé et terminée par un bout de cuivre, rend un son comparable au bourdonnement de la guêpe ou de la grosse mouche de cheval.

Le malheureux, échappé à ce guet-apens, croit trouver le repos dans les profondeurs des tunnels du chemin de fer. Il y tombe entre les bras d'un ami intime dont il a oublié le nom, qui arrive de Batavia, de la Martinique ou de la terre de Van Diemen, où sa voix et sa méthode lui ont valu des succès inouïs dans l'emploi des Martin. Les Caraïbes, les Malais et les Javanais surtout en raffolaient. Il a gagné des sommes énormes, et s'il vient à Paris, ce n'est que pour *faire sa réputation*. En conséquence, il espère bien que son ami le critique va le faire mousser vigoureusement. Il aura la bonté d'annoncer sa soirée musicale, d'y assister et d'en rendre compte. Le nouveau débarqué ne va pas par quatre chemins, il ne veut pas tenir la dragée haute aux Parisiens; il débutera par le grand air des *Voitures versées* : « Apollon toujours préside. » C'est son triomphe, il veut se couvrir de gloire d'un seul coup; il aime mieux ça que de suivre le système timide du crescendo. Il attaquera tout de suite le chant dramatique dans ce qu'il a de plus neuf, de plus hardi et de plus distingué; il s'élancera d'un bond aux plus sublimes hauteurs de l'art des Frontins. L'orchestre sera au grand complet; il y aura au moins quinze musiciens, parmi lesquels un nègre très-fort sur le flageolet, qui exécutera avec le nez le concerto en *sol majeur* de Collinet : ce sera du dernier beau. A ces causes, le chanteur d'outre-mer prie son ami intime de l'excuser s'il le quitte si brusquement, mais il doit aller pendant quelques heures travailler son grand air. « Apollon toujours préside. » Après quoi il pourra le lui faire entendre. Précieuse faveur!... N'importe, le voilà parti; le critique commence à respirer, et comme les wagons lui ont porté malheur, il se propose de revenir pédestrement à Paris. Il marche depuis dix minutes à peine, quand il se voit à l'improviste accosté par un bourgeois d'une cinquantaine d'années, air cossu, habit marron, grosse canne, gros nez, gros jabot, tournure d'épicier parvenu, type de l'ex-abonné du *Constitutionnel*. — « Ah! monsieur B....., que je suis heureux de vous rencontrer! Je viens de chez vous où j'ai su que vous étiez parti pour Saint-Germain. *J'ai pris la vapeur* et me voilà. — Monsieur, je suis trop heureux..... — Ah, vous ne me connaissez peut-être pas, ne m'ayant jamais vu, mais je vous connais moi, et beaucoup, allez. Nous avons lu les journaux, vous avez donné dernièrement aux Invalides *un concert* qui a fait du bruit. Trois mille musiciens, des clarinettes de toutes les espèces, plus de deux cents tambours; des trombonnes *charmantes*, un duo superbe chanté par Mlle Falcon et la Blache (cette fameuse Blache qui vient d'Italie malgré son nom français); une couronne de laurier envoyée de Constantine; quarante mille francs en billets de banque offerts sur un plat d'argent par M. le ministre des finances : voilà des honneurs j'espère, et *du profit!* Oh! nous savons tout. Eh bien! monsieur, puisque vous êtes un si savant, un si agréable musicien, *malgré que* vous écriviez aussi dans les journaux, j'ai pensé à vous pour un bon conseil, et je viens sans façon vous le demander. Je cherche depuis long-temps la carrière qui pourrait le mieux convenir à mon fils, car le grand garçon que vous voyez là, est mon fils, je vous assure. — Monsieur, il n'y a rien d'impossible, mais venons au fait, je vous prie, je suis un peu pressé. — Eh bien! le fait est, puisque vous n'avez qu'une petite heure à me donner, que j'avais eu d'abord l'idée de le faire colonel. — Certes, monsieur, c'était une bonne idée, et vous auriez eu parfaitement raison de faire entrer monsieur votre fils comme volontaire dans ce régiment-là. — Cela se peut, mais la gloire des arts me paraît aujourd'hui plus belle, et je pense, après tout, que l'état de compositeur lui conviendra d'autant mieux qu'il a évidemment de très-grandes dispositions. — Monsieur votre fils sait la musique? — Non, pas encore, il n'a que vingt ans, mais il a, je vous le répète, d'admirables dispositions; et puisque vous êtes de mon avis et que vous me conseillez de le faire grand compositeur, s'il vous est agréable de lui donner les premières leçons, ne vous gênez pas, il est à vos ordres, il ira chez vous tous les jours, deux fois par jour même, si vous voulez. Et certes, ce sera une distinction bien flatteuse pour son maître quand le tour de mon fils sera venu de donner un concert aux Invalides, et que le ministre des finances lui présentera quarante mille francs sur un plat d'argent. » — La conversation se trouve là brusquement interrompue; on passait sur un pont, et le critique désespéré de ne pouvoir échapper à l'horrible imbécillité de ce crétin, s'est jeté à tout hasard dans la Seine par-dessus le parapet. Le voilà revenu à flot, il nage, il suit le courant, il aborde enfin dans un ilot assez éloigné du pont pour lui faire espérer un asyle contre les pères qui veulent faire leurs enfants colonels ou grands compositeurs; il va se reposer un moment, quand une voix connue l'interpelle. « Parbleu, c'est B....., en vérité, tu ne pouvais venir plus à propos, j'allais courir chez toi. Tu es mouillé? ce ne sera rien, nous partons, j'ai là mon canot. Je suis venu dans cette île abandonnée pour réfléchir et expérimenter plus à mon aise, pour écouter la grande voix de la nature que les bruits grossiers de la ville couvrent d'une façon si cruelle, pour nous autres penseurs et musiciens inspirés. J'étais depuis long-temps à

Digitized by Google

la piste d'une découverte qui ne peut manquer d'amener dans l'art musical une immense révolution. Vois ce petit instrument, ce n'est qu'une boîte de fer-blanc percée de trous et fixée au bout d'une corde; je vais la faire tourner vivement comme une fronde, et tu entendras quelque chose de merveilleux. Tiens, écoute. Hou! hou! hou! voilà une imitation du vent qui enfonce cruellement les fameuses gammes chromatiques de la pastorale de Beethoven. C'est la nature prise sur le fait! voilà qui est beau! voilà qui est nouveau! il serait de mauvais goût de faire ici de la modestie, et, entre nous, Beethoven était dans le faux, et je suis dans le vrai. Oh! mon cher, quelle découverte! et quel article tu vas me faire là-dessus dans le *Journal des Débats!* C'est une bonne fortune pour toi; ne va pas gaspiller un pareil sujet dans la *Gazette musicale*; non, un grand journal, dix-huit mille abonnés, voilà ton affaire. Ça va te faire un honneur inconcevable; on te traduira dans toutes les langues! Que je suis content, va, mon vieux! et le diable m'emporte, c'est autant pour toi que pour moi. Cependant je t'avouerai que je désire employer le premier mon nouvel instrument; je le réserve pour une ouverture que j'ai commencée, et qui aura pour titre: *l'Ile d'Eole;* tu m'en diras des nouvelles. Après quoi, libre à toi d'user de ma découverte pour tes symphonies. Je ne suis pas de ces gens qui sacrifieraient le passé, le présent et l'avenir de la musique à leur intérêt personnel; non, *tout pour l'art*, c'est ma devise. Nous voilà arrivés; va changer d'habits et vite à l'ouvrage, un article ronflant, sans calembour. Je viendrai ce soir lire ce que tu auras écrit; ne l'envoie pas à l'imprimerie sans me le montrer; tu pourrais te tromper sur quelque détail, et rien n'est plus important que l'exactitude en pareille matière. A propos, le directeur de l'Opéra me tourmente pour que je lui donne un ouvrage en cinq actes, mais il ne m'offre que trente mille francs une fois payés; me conseilles-tu d'accepter? — Oui, oui, accepte, tu feras bien. — Pardieu non, c'est trop peu! Je vais écrire à Dupoochel que je refuse; et, ma foi, après cela l'Opéra s'arrangera comme il pourra. Il faut donner, une fois pour toutes, une bonne leçon aux directeurs des théâtres lyriques; ces gens-là sont d'une ladrerie... Adieu, adieu. A ce soir.

Le critique exténué, assassiné, mouillé, embourbé, stupéfié, rentre enfin chez lui; il n'a pas même le temps de s'asseoir; trois personnes l'attendent dans son salon, et toutes à la fois l'accueillent ainsi: « Ah enfin! — C'est lui! — Le voilà! — Monsieur vient de donner un concert... — Monsieur, je vais donner un concert. — Monsieur, je me propose de donner un concert.... — On y a entendu un album nouveau... — On y exécutera des variations.... — On y chantera des romances... — Je remarque avec surprise que vous n'avez pas de piano! un compositeur! c'est étonnant, c'est malheureux! je me proposais de vous chanter mon album. Alors j'espère que vous voudrez bien venir passer une heure ou deux à la maison pour l'entendre; je demeure rue du Puits-de-l'Hermite, près le Jardin des Plantes; vous pourrez voir la giraffe en passant. » Le premier compositeur d'albums a franchi à peine le seuil de la porte que les deux autres, en souriant ironiquement: « Quel homme que ce monsieur Z....., il vous ferait volontiers aller à Fontainebleau pour admirer son album. — Encore si sa musique en valait la peine; mais c'est d'un commun! — D'un vulgaire! — D'un trivial! — Et c'est écrit! — Oh! ah! il croit qu'il sait l'harmonie, le pauvre homme! — Trois quintes de suite dans la première barcarole! — Et je ne sais combien d'octaves cachées dans la troisième! — Mais n'abusons pas des moments de M. B..... — Je venais, monsieur, vous recommander mon fils, âgé de dix ans, qui commence à être de première force en composition; il a écrit récemment un cahier de Mazurkas, que je n'ose comparer aux Mazurkas de M. Chopin, mais qui ne sont pas sans mérite cependant, comme vous pourrez vous en convaincre en les lisant. (Le critique.) Messieurs, je suis mort de fatigue, et de plus tout mouillé: permettez-moi, de grâce, d'aller me coucher, je vous entends à peine. — Monsieur, je pars; mais ne manquez pas de lire dans votre lit cet intéressant ouvrage: vous penserez probablement que M. Chopin lui-même n'est pas allé jusque-là en fait d'originalité, de verve et de grâce. Un enfant de dix ans! c'est prodigieux! voilà un beau sujet d'articles pour le *journal des Débats:* vous pourrez le faire en annonçant le concert de mon fils. J'oubliais de vous laisser quelques billets; le prix n'est que de quinze francs. J'ai l'honneur de vous saluer. — Enfin! j'ai cru qu'il n'en finirait pas avec son petit prodige. Monsieur B..... veuillez m'accorder dix minutes. Je n'ai pas besoin de piano, moi, l'accompagnement de mes romances ne sert pas à déguiser la pauvreté du chant. Il vous serait donc aisé de les juger à la simple audition de la partie vocale, et je vais vous en chanter une seulement; cela suffira pour vous donner une idée de mon style. Avez-vous un diapason? Non! en ce cas je vais essayer l'étendue du morceau, pour atteindre aussi juste que possible le ton dans lequel il est écrit. Vous verrez que c'est de la musique bien rhythmée; toutes les phrases sont de quatre ou huit mesures, et l'on distingue parfaitement les temps forts. Cela ressemble, en conséquence, fort peu aux divagations désordonnées de ce petit drôle, dont le père vous a si fort ennuyé. Mais ne disons pas de mal des absents, quoiqu'ils aient cette fois bien réellement tort. Je commence. — Ici le critique tombe lourdement sur le parquet comme frappé d'apoplexie; sa femme, épouvantée, pousse des cris d'effroi, les voisins accou

Digitized by Google

rent, on s'empresse de le porter dans sa chambre, pendant que la chanteuse de romances (car c'est une dame) murmure en s'en allant: « Quelle ineptie! quelle absence de sentiment! ne pas écouter seulement la première! il est capable de ne pas annoncer mon concert et de ne pas même lire mon recueil! voilà pourtant les hommes qui décident aujourd'hui du sort des artistes!! »

Il repose depuis quelques heures quand on sonne à tout rompre à sa porte. C'est un élégant jeune homme qui se dit porteur d'une nouvelle très-intéressante pour M. B....., et dont la communication ne peut souffrir de retard. On éveille le patient; il s'habille, pensant qu'il s'agit tout au moins d'un aide-de-camp du prince royal. Il rentre au salon à demi-éveillé. — « Monsieur, pardonnez-moi de vous déranger, je n'ai pu résister au désir de vous faire mon compliment sur votre dernier succès. C'est merveilleux, monsieur, c'est colossal! c'est gigantesque! c'est sublime! — Monsieur, vous êtes trop bon; veuillez me dire ce qui me procure l'honneur de votre visite. — Eh! monsieur, rien autre que le besoin de vous exprimer mon enthousiasme, mon admiration, mon exaltation, ma stupéfaction, ma vénération. Quelle œuvre! monsieur, c'est-à-dire, quel chef-d'œuvre! Hum! (d'un ton simple et doux.) Puisque vous êtes en même temps un si habile critique, l'idée me vient à présent de vous soumettre une suite de fanfares pour la trompe, dont le club des chasseurs fait le plus grand cas. Une analyse détaillée de cet ouvrage serait bien placée dans la *Gazette musicale*, et... — Vous vous trompez, monsieur, c'est l'affaire du journal des Chasseurs. » — (Le critique dans sa chambre.) Feux et tonnerres! c'est pour cela que ce joueur de trompe en gants blancs m'a réveillé!! Eh bien! qu'est-ce encore? — (Le portier.) Monsieur, c'est une lettre et un paquet de la part de M. Schlesinger. — Allons, autre chose! (Il lit).

« Mon cher ami, il me faut absolument pour demain un long article sur les deux albums que je vous envoie. Les noms de Meyerbeer, Clapisson, Strunz, Pannfka, Kalkbrenner, Liszt, Chopin, de Thalberg, y figurent en première ligne, et l'édition surpasse en luxe tout ce qui a été publié jusqu'à ce jour.

Tout à vous,

Maurice Schlesinger. »

(Le critique prend la plume et répond ce qui suit.)

« Mon cher Maurice,

Il me faut *absolument* du repos, et un abri contre les albums. Voici bientôt quinze jours que je cherche inutilement trois heures pour rêver à loisir à l'ouverture de mon opéra; ne pouvoir les obtenir est un supplice dont vous n'avez pas d'idée et qui m'est *absolument* insupportable. Je vous préviens donc que, dussé-je vivre de pain et d'eau jusqu'au moment où ma partition sera finie, je ne veux plus entendre parler de critique d'aucune espèce. Meyerbeer, Liszt, Chopin et Kalkbrenner n'ont pas besoin de mes éloges. Vos albums, je le sais, contiennent d'ailleurs plusieurs morceaux charmants dont vous ne parlez pas, et dont vous ne me citez pas même les auteurs. Mais je suis poussé à bout, je veux, pendant quelque temps, assez de loisir et de liberté pour finir mon ouvrage; je veux être artiste enfin; je redeviendrai galérien après. Jusque-là qu'on ne me parle plus de critique d'aucune espèce; je suis obsédé, abîmé, exterminé. Gardez-vous donc de venir me relancer dans ma tanière, ce serait d'une révoltante inhumanité. Je n'ai jamais compté parmi les apologistes du suicide, mais j'ai là une paire de pistolets chargés, et, dans l'état d'exaspération où vous pourriez me mettre, je serais capable de vous brûler la cervelle.

» Votre tout dévoué ami,

» Hector Berlioz. »

ÉTAT ACTUEL DE L'ESTHÉTIQUE MUSICALE.

(SCIENCE DU BEAU DANS LA MUSIQUE.)

Que le beau puisse être l'objet d'une science, c'est un fait qui fait encore sourire d'incrédulité beaucoup de gens dont l'esprit superficiel ne s'attache qu'aux apparences, et qui sont restés étrangers à l'analyse des facultés de sentir et de penser. Pour eux le beau, produit brut d'une imagination libre de toute entrave, ne peut être apprécié que par un sentiment vague, indéterminé, qui n'admet d'autres lois que celles d'un plaisir spontané, éternel objet d'incertitude et de mystère.

Mais, pour les hommes capables de philosophie et d'études sérieuses, le beau peut non-seulement devenir le sujet de recherches scientifiques, mais constituer par lui-même la base d'une science aussi positive que quelque autre que ce soit.

Je me propose d'examiner ici l'état actuel de cette science, et jusqu'à quel degré de certitude elle est parvenue, en ce qui concerne la musique. Pour me faire comprendre, il est nécessaire que je jette un coup d'œil sur ses commencements, ses transformations et ses progrès.

La plus ancienne tentative faite pour constituer le beau musical d'une manière scientifique, est celle que la tradition attribue à Pythagore. Le fondement de la théorie du beau, suivant ce philosophe, est que tout, dans le monde, est dérivé des rapports des nombres. Or, les rapports des nombres constituent l'harmonie.

Digitized by Google

De ces rapports exacts résulte la beauté des proportions, et de celle-ci le beau absolu.

Les proportions de la musique, disait Pythagore, consistent dans l'exactitude des rapports des sons; plus ces rapports sont simples, et plus les relations des sons ont de l'harmonie; moins il y a de simplicité dans les rapports, et moins les relations de sons sont agréables pour l'oreille. Considérant ensuite tous les rapports possibles des sons comme renfermés dans les limites de l'octave, il calcula tous les intervalles des sons qui y sont contenus, et en donna une expression numérique qui est encore celle des géomètres de nos jours. La grande tête de Pythagore, rattachant d'ailleurs ces proportions à celles de l'univers, conçut la pensée d'une harmonie du monde où les proportions de toutes choses sont identiques, et prétendit que les rapports des planètes, de leurs distances, de leurs mouvements et de leur action réciproque sont les mêmes que celles de la musique, et que ces proportions numériques se retrouvent dans tout ce qui est connu ou inconnu.

Cette théorie, adoptée avec enthousiasme par un certain nombre de disciples de Pythagore, s'est répandue partout, a eu des partisans déclarés pendant près de douze cents ans, et a été renouvelée dans les temps modernes par Kepler et d'autres. En ce qui concerne le beau musical, l'illustre Leibnitz a résumé toute la doctrine de Pythagore dans cette proposition : *La musique est un calcul secret que l'âme fait à son insu*, c'est-à-dire que nous ne jugeons de la musique que par un sentiment secret de la convenance ou de l'inconvenance des sons qui ne sont que les résultats de la simplicité ou de la complication de leurs rapports numériques.

Plus tard une expérience, ou plutôt diverses expériences de physique ayant fait voir qu'une grosse et longue corde mise en vibration d'une certaine manière, une bonne cloche, ou d'autres corps sonores graves, font entendre, outre le son principal, plusieurs autres sons plus faibles qui, combinés entre eux, produisent une harmonie parfaite de tierce majeure, quinte et octave, Rameau, s'emparant de ce résultat et le combinant avec les proportions de Pythagore, en forma un système d'harmonie non prise dans le sens général de ce philosophe, mais d'harmonie musicale proprement dite, y ramena tous les accords connus de son temps, et résuma toute cette théorie dans un livre qui a pour titre : *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe, où les moyens de connaître l'un par l'autre conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différents effets de cet art.* (Paris, 1754, in-8°). Cet ouvrage est le premier où l'on ait cherché, en France, à tirer de principes positifs les règles du beau dans la musique. Rameau y établit que le beau réside nécessairement dans l'harmonie, et que la mélodie et le rhythme sont impuissants à le constituer seuls. « Un esprit préoccupé (dit Rameau), » en entendant de la musique, n'est jamais dans une » situation assez libre pour en juger. Si, dans son opi- » nion, par exemple, il attache la beauté essentielle de » cet art aux passages du grave à l'aigu, du doux au » fort, du vif au lent, moyens dont on se sert pour » varier les bruits, il jugera de tout d'après cette pré- » vention, *sans réfléchir sur la faiblesse des ces moyens,* » *sur le peu de mérite qu'il y a à les employer, et sans* » *s'apercevoir qu'ils sont étrangers à l'harmonie qui* » *est l'unique base de la musique et le principe de ses* » *plus grands effets.* » Plus loin, Rameau ajoute à ces propositions : « C'est à l'harmonie seulement qu'il ap- » partient de remuer les passions; la mélodie ne tire » sa force que de cette source, dont elle émane direc- » tement; *et quant aux différences du grave à l'ai-* » *gu*, etc., *qui ne sont que des modifications superfi-* » *cielles de la mélodie, elles n'y ajoutent presque* » *rien*, etc. »

Arrêtons-nous un moment pour considérer jusqu'où nous avons été conduits depuis Pythagore jusqu'à Rameau par la doctrine des rapports numériques des sons comme principe du beau dans la musique.

Au premier aspect, on ne comprend pas trop ce que des proportions, qui ne déterminent que la justesse des intervalles des sons, peuvent produire pour le beau en musique, si ce n'est de ne pas choquer l'oreille par des notes fausses; mais, en y regardant de près, on acquiert bientôt la conviction que cette exactitude des proportions constitue un système de tonalité; or, le sentiment d'une tonalité quelconque, c'est-à-dire d'une certaine formule de suite des sons, étant un principe qui se développe spontanément dans l'homme, à l'audition de toute musique, on conçoit que le système de proportions qui constitue cette tonalité doit être le principe primitif de la beauté de l'art. C'est en ce sens que la doctrine de Pythagore aurait dû être développée d'une manière scientifique par les disciples de ce philosophe; mais au lieu de remplir cette grande et belle mission, ils se sont particulièrement attachés aux rapports mystérieux qu'ils supposaient exister entre les proportions de la musique et celles de toute chose connue ou inconnue du système de l'univers.

Leibnitz, en résumant la doctrine de Pythagore dans les termes généraux rappelés précédemment, n'a point développé toute sa pensée; mais il y a lieu de croire qu'il donnait à ses paroles le sens le plus étendu, et qu'il a voulu dire que la musique est un calcul secret des rapports des sons dans leur succession, leur simultanéité et leur durée, que l'esprit fait à son insu. Cette proposition ne peut être considérée comme l'exposé d'une esthétique absolue de la musique, mais elle indique la nature de l'opération de l'in-

Digitized by Google

telligence, lorsqu'elle juge de la convenance ou de la disconvenance des successions ou des aggrégations de sons. En effet, la beauté de l'art étant le résultat nécessaire de la bonté de ses rapports, l'esprit serait inhabile à en juger s'il ne faisait incessamment le calcul secret de ces rapports pendant l'audition d'un morceau de musique.

Dans la théorie de Rameau, le principe esthétique se formule d'une manière plus particulière et plus positive. Ce sont encore les proportions des intervalles des sons qui en forment la base, mais ces proportions ne sont considérées que dans l'harmonie simultanée des sons, présentée par Rameau comme le *criterium* absolu de l'art, comme la source de tout plaisir musical, comme l'origine nécessaire de la mélodie même. Mais ainsi renfermée dans une partie de l'art, d'où émanent toutes les autres, la théorie du beau devait se résumer en une règle générale qui pût servir à la fois à vérifier la convenance des rapports dans l'harmonie de chaque accord ou aggrégation de sons et des successions de ces accords. Cette règle est présentée par Rameau dans une formule de basse qu'il nomme *basse fondamentale*. Mesure de toute chose bonne ou mauvaise en musique (du moins Rameau le croyait), la basse fondamentale devait être une règle infaillible; malheureusement il n'en était point ainsi, car son application faisait reconnaître pour bonnes des choses qui ne l'étaient pas, et condamnait des beautés conservées par l'assentiment général.

Telle est l'histoire abrégée du système des proportions, présenté jusqu'à Rameau par les géomètres, comme le principe de toute théorie du beau musical. Ce principe, comme on le voit, est présenté par ses partisans comme produisant deux séries de phénomènes identiques : une dans le monde physique et hors de nous, l'autre en nous-mêmes. Hors de nous, ces proportions sont une nécessité pour établir la convenance des sons; dans notre esprit, elles sont également indispensables pour nous mettre en état de juger de cette convenance.

Un autre principe esthétique de l'appréciation du beau dans la musique, est celui qui se tire de la connaissance empirique, c'est-à-dire de ce que l'expérience nous enseigne. Aristote est en général considéré comme le père de cette doctrine. Suivant les principes de ce grand homme, exposés dans le premier livre de sa métaphysique, on voit en effet que pour acquérir des connaissances, particulièrement celle du beau, l'homme possède l'art et le raisonnement. La mémoire lui donne l'expérience, l'expérience, l'art et la science. Voilà donc l'expérience établie comme la base du sentiment et de la connaissance. Mais par quel moyen l'expérience peut-elle nous instruire de ce qui est beau et de ce qui ne l'est pas? Nul doute que ce ne soit en nous faisant remarquer que certaines choses frappent nos sens d'impressions agréables, et d'autres de sensations pénibles. Voilà donc l'art réduit au seul plaisir physique, et indépendant de toute idée abstraite. Telle est en effet la théorie enseignée par Aristoxène, élève d'Aristote, en opposition à la théorie des rapports de proportions préconisée par l'école de Pythagore.

Une des conséquences de la doctrine empirique ou de l'expérience est que le beau ne nous étant enseigné que par l'action des phénomènes de la nature sur nos sens, l'art doit consister à imiter ce que nos sensations nous révèlent comme beau dans la nature : de là l'imitation de cette nature présentée comme le principe esthétique de la musique. Cette théorie du beau a eu pour principaux organes, en France, l'abbé Batteux, l'abbé Arnaud, Condillac, de Lacépède, Grétry et Barthez; en Allemagne, Hiller, Ramler, Sulzer (mais non d'une manière absolue), et Herder. L'opinion de ces auteurs sur la beauté dans les arts, et particulièrement sur la musique, se formule de cette manière : *Le sentiment de la beauté n'est point inné dans l'âme, mais celle-ci a une disposition innée à ce que le sentiment et l'idée de la beauté se produisent en elle à l'occasion de certains objets qu'elle trouve beaux.*

Il est facile de comprendre que le beau musical, renfermé dans ce cercle, ne se manifeste que par la propriété d'expression, et que son objet est réduit à la fidélité du rendu, dans la représentation, des sentiments d'amour, de haine, de joie, de tristesse, de douleur ou de colère. La musique, conçue dans ce système, doit être dramatique et point autre chose; lors même qu'elle est purement instrumentale, il faut qu'elle ait un programme, un sujet qui soit présent à notre esprit, et qui ne nous occupe que du soin de juger de la ressemblance. Toute une école théorique et pratique s'est formée sur ces idées, dont Lacépède (dans sa *Poétique de la musique*) et Grétry (dans ses *Essais*) ont été les coryphées les plus ardents, et qui, de nos jours, sont devenues la base des travaux de quelques jeunes artistes.

Au résumé, le principe de la connaissance empirique de la beauté, d'où résulte nécessairement l'imitation, a pour inconvénient de limiter l'art, et de restreindre les relations de notre âme avec cet art à des fonctions passives. Ce principe a pour résultat inévitable d'anéantir en nous toute création du beau à *priori*. Par lui on arrive nécessairement à réduire la beauté de la musique instrumentale à l'imitation de certains effets tels que l'orage, la tempête, la pluie, le vent, le galop des chevaux, les bruits de guerre, la chasse, etc., ce qui en est précisément la partie la plus faible et la plus limitée. La doctrine empirique, la musique appliquée à des paroles est celle qui produit les plus grands effets, lorsque le caractère d'expression des

Digitized by Google

successions de sons est analogue à celui que présentent les paroles. Pnur atteindre le but, le principe fondamental est que la mélodie doit imiter la déclamatinn la plus parfaite ; axiome adopté dans toute sa force par Gluck, par Grétry, et par leurs partisans déclarés.

J'arrive au troisième priocipe esthétique, qoi s'est partagé le monde avec les deux autres depuis l'antiquité. Je veux parler de celui que Platnn a présenté eo plusieurs endrnits de ses dialngues philosophiques, et que ses disciples ont développé. Suivant ce philosophe, l'idée abstraite de la relatinn que nous fait sentir la beauté dans les nbjets, existe par elle-ioême, indépendamment de ces nbjets. C'est, commenn vnit, le sentimeot du beau se manifestant à nous, antérieurement à toute coonaissance de la beauté extérieure. Cette théorie est celle qui a le plus d'élévatinn, qui agrandit le plus le domaine de nos idées. Par elle, la manière dnnt nous pouvnns concevoir la beauté n'a pnint de boroes; sa variété est ioépuisable.

Le principe de Platno, adnpté par un grand nnmbre de disciples, et qui se rattache à un système complet de philosnphie, a été modifié par Hutchesnn (daos ses Recherches sur l'nrigioe des idées que nous avons de la beauté), en ce qu'il a considéré nntre manière de cnncevoir à *priori* la beauté comine un sens intérieur qui se combine avec les impressinns qu'il reçoit du dehors.

Il faut avouer que si la dnctrioe de Platon est propre à nnus élever à nos propres yeux dans les jugements que nous portons de la beauté en général, et particulièrement du beau en musique, elle dnooe naissance à de fort graves ioconvéuieuts. Ainsi, ne fournissant dans snn énnncé général aucuoe règle par laquelle le beao absolu se reconnait, elle demeure stérile dans les applicatinos. De plus, abandnonant chaque individu à son propre sentiment, elle ne présente aucun moyen de cnocilier les diverses opinions. Eofin, elle novre la porte aux dnctrines matérialistes des systèmes phrénnlogiques de Gall et de Spurzheim, de l'irritatinn nerveuse de Broussais et d'autres; car ces doctrines expliquent comment de certaioes nrganisatinns encéphaliques snnt plus propres que d'autres à concevoir les rapports de snns qui constituent le beau, et comment ces nrgaoisatioos dnivent s'imposer aux autres cnmme la loi du beau; en sorte qu'il n'y a plus d'autre règle que l'autorité pour décider de ce qui est beau et de ce qui ue l'est pas; despotisme moral qui répugne à la dignité de l'homme et ao but de la créatinn.

Le monde cherchant eo vain un guide pour décnuvrir le type du beau absolu dans les arts, et surtout dans la musique, qui présente de plus graodes difficultés que les autres; le monde, dis-je, s'est partagé entre les diverses doctrioes qui vieooeot d'être indiquées, pendant plusieurs milliers d'anoées. Une nnuvelle théorie a enfin surgi dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Celle-ci, d'abord peu remarquée, a fini pourtant par fixer l'attentino de l'Europe entière. On comprend que je veux parler du système de Kant qui, admettant à la fois et l'actinn du mnnde extérieur sur oos sens pour nnus cnmmuniquer des connaissances, et l'actioo de untre sens intérieur pour l'analyse et le jugeioent que nnus pnrtons sur ces coonaissances acquises, cnncilie et réuoit les avantages des doctrioes de la connaissauce empirique et de la coooaissance *à priori*.

Une fois entrés dans ce nouveau système, nnus cnmpreoons la nntinn du beau qui se maoifeste à l'extérieur; notre individualité s'empare de cette ootion, et trouvant en elle une faculté qui y répond, elle l'analyse, la juge, et se forme des notions plus élevées qu'elle puise eo elle-même. Dès-lnrs, il y a un moyen de connaître et un moyeo d'apprécier; la règle du beau existe donc : il oe s'agit plus que d'en faire l'application.

Toutefois, cette application à ce qui cnncerne le beau musical offrait encore des difficoltés qui n'nnt pas été vaincues par la doctrioe du philosophe de Kœnigsberg, et lui-même, lorsqu'il a voulu détermioer la règle de ce beau, s'est trouvé faible et peu eoocluant. Herder, son antagouiste, a très-bieo compris l'avaotage que Kant lui laissait à cet égard, et s'eu est servi avec habileté.

Au surplus, la philosophie du bean, bien plus avancée depuis les travaux de Fichte, de Schelliog et de Hegel, qu'elle ne l'était au temps où Kant apparut cnmme un puissaot réformateur, est pour tous ceux qui not essayé de traiter de l'esthétique musicale un terrain glissaot sur lequel les plus vigoureux athlètes nnt peine à ne pas trébucher. Bien des traités géuéraux ou spéciaux ont été publiés depuis trente ans sur cette matière, et dans tous nn remarque qu'après avoir exposé des doctrines plus ou moins fortes, plus ou moins lucides sur le beau dans la pnésie et daos les arts du dessin, leurs aoteurs n'arrivent à la musique qu'avec hésitatinn, et comme s'ils marchaient sur des charboos ardeots.

Le but que je me propose, après cette introduction qui m'a paru indispeosable, est de dnooer une analyse de tous les livres peo connus en Fraoce, ou même tout-à-fait ignorés, dans lesquels pourtant il se trouve, sinnn des systèmes entiers et complétement satisfaisants, au moins de belles idées, fécondes en résultats.

FÉTIS.

NOUVELLES.

*** Mlle Falcon, n'ayant pu triompher, par les ressources dont l'art médical dispose, de la douloureuse altération de son organe, va s'adresser enfin au meilleur médecin de la voix humaine, au beau

climat de l'Italie. Elle a obtenu un congé pour ce voyage, qui rendit autrefois comme par miracle, à Mme Malovielle, toute la flexibilité de son admirable gosier, lorsque après la première représentation de *la Semiramide*, elle fut obligée de rompre son engagement avec le théâtre Italien, parce qu'elle désespérait de pouvoir chanter jamais. Quelques mois plus tard, elle faisait les délices de Naples dans la vaste salle de San-Carlo. Espérons pour Mlle Falcon un rétablissement aussi prompt et aussi complet.

*** *Robert-le-Diable*, traduit en polonais, vient d'obtenir un succès d'enthousiasme sur le théâtre de Varsovie.

*** Mme Manuel Garcia, qui marche avec éclat sur les traces de sa belle-sœur, Mme Malibran, va débuter sur le grand-théâtre de Parme, par le rôle d'*Amina*, dans la *Somnambula*, de Bellini. Il paraît que sa facilité à parler le français, jointe à son talent de cantatrice, formé à la meilleure école, la font regarder comme une recrue très-avantageuse pour notre Grand-Opéra, si l'indisposition de Mlle Falcon devait se prolonger, contre nos vœux et nos espérances.

*** Après avoir séjourné quelque temps à Paris, Mme Casimir est retournée à Bruxelles, où elle a renouvelé son engagement, et doit rester encore pendant l'année 1838. Elle y emporte son buste en marbre, qu'on avait remarqué à la dernière exposition du Musée royal. Elle se propose, dit-on, de l'offrir au théâtre où elle est applaudie chaque soir.

*** L'Académie des Beaux-Arts vient de prendre une décision que nous ne saurions trop approuver. Prenant en considération la difficulté qu'ont les jeunes lauréats qui reviennent de Rome, soit pour obtenir des poëmes, soit pour faire jouer ceux qui leur ont été confiés, l'Académie promet, pour le premier poëme qui sera donné à un grand prix de Rome, une médaille de cinq cents francs.

*** Parmi les pertes qu'a essuyées l'art musical en 1837, il faut citer en première ligne celle du célèbre Lesueur, que nous nous honorions d'avoir pour collaborateur; de Zingarelli, de Fioravanti, de Hummel, de Martin, qui gardait comme professeur du Conservatoire la supériorité qu'il avait sur comme chanteur. L'art chorégraphique a aussi à regretter trois notabilités, deux de l'ancien régime, Nivelon et Didelot, et la troisième de notre époque, Ferdinand, l'un des plus admirables mimes qui aient jamais paru sur aucune scène.

*** La première séance de la Société des Concerts du Conservatoire de musique aura lieu le dimanche 14 janvier courant. Les personnes inscrites pour des loges ou des places séparées, qui désireraient les conserver pour tous les concerts, sont priées d'en faire retirer les coupons, à partir du mardi 2 janvier, jusqu'au mercredi 10 inclusivement. Passé cette époque, on en disposera. — Le bureau de location sera ouvert tous les jours, de 11 heures à 4 heures, au Conservatoire de musique, rue du Faubourg-Poissonnière, 11.

*** Pour cause d'indisposition de plusieurs chanteurs, la messe de M. Eiwart, qui devait être exécutée à St-Eustache ce matin, est remise au jour de la Purification, le 3 février prochain.

*** Le Casino-Paganini a rouvert cette semaine. Nous attendons quelque soirée extraordinaire pour en parler.

*** L'Athénée royal de Paris annonce des soirées musicales, qui auront lieu tous les cinq jours, et seront dirigées par M. Richelmi. Il n'est pour ainsi dire plus de réunion où l'on ne s'empresse d'appeler la musique comme auxiliaire.

*** Lille applaudit en ce moment les débuts heureux d'une jeune danseuse, Mlle Montessu, qui dans Fenella de *la Muette*, et Zoloé du *Dieu et la Bayadère*, a donné plus que des espérances. On remarque aussi sur la même scène un jeune chanteur nommé Vermelen, étranger à la troupe, et qui est arrivé avec le titre de premier ténor du théâtre d'Amsterdam. C'est encore un véritable novice pour la méthode; mais sa belle voix de poitrine a des intonations qui rappellent celles de Duprez. C'est le plus bel éloge qu'on puisse en faire.

*** Le bilan de l'année 1837 pour nos théâtres lyriques se compose de treize ouvrages; à l'Académie royale de musique, un opéra en cinq actes, *Stradella*, et deux ballets, *les Mohicans*, et *la Chatte métamorphosée en femme*. A l'Opéra-Comique, quatre opéras en trois actes, *le Remplaçant*, *Guise*, *Piquillo*, *le Domino noir*; trois en un acte, *l'Ane mal*, *la double échelle*, *le bon Garçon*. Au théâtre italien, trois opéras en trois actes, *Malech-Adel*, *Ildegonda*, *Lucia di Lammermoor*. Les compositeurs qui ont apporté leur tribut à ces trois scènes sont au nombre de onze, MM. Auber, Adolphe Adam, Costa, Donizetti, Albert Grisar, Marliani, Montfort, Niedermayer, Onslow, Eugène Prevost, Ambroise Thomas. L'année n'a vu se produire dans l'arène dramatique que deux athlètes nouveaux, M. Montfort et M. Ambroise Thomas, qui par le succès de son début a préludé au plus brillant avenir.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER,

POUR LE PIANO.

CHOPIN. Op. 25. Études, 2e livre.	18 fr.	»
— — 29. Impromptu.	6	»
— — 30. 4 Mazurkas.	7	50
— — 31 Scherzo.	7	50
— — 32. 2 Nocturnes.	6	»
MOSCHELES. Op. 95. Nouvelles grandes Études caractéristiques, 1er cahier.	18	»
— Op. 93. Concerto pathétique.	12	»
SCHUBERT. 3 Morceaux brillants sur les Huguenots:		
N° 1. La Sarabande.		
N° 2. Le Duel.		
N° 3. Cavatine.		
Prix de chaque numéro.	6	»
LISZT. Réminiscences des Huguenots, grande fantaisie.	9	»
DUVERNOY. Une heure de loisir, trois divertissements sur les plus jolies valses de Strauss, chaque.	6	»
SCHAD. Souvenirs de la vallée, valses expressives.	5	»

PUBLIÉE PAR LATTE.

DONIZETTI. Lucia di Lammermoor, pour piano, net	30	»

PUBLIÉE PAR Mme LEMOINE.

MAZAS. Op. 66. 3 grands duos pour 2 violons.	10	»
— Op. 67. Id.	12	»

PUBLIÉE PAR LAUMER.

BELLINI. La Somnambule, traduite en français par Tavernier, net.	30	»

PUBLIÉE PAR TROUPENAS.

AUBER. Le Domino noir, airs, duos et trios, détachés.		
MUSARD. 2 quadrilles du Domino noir, chaque.	4	50
BERIOT ET OSBORNE. Duo brillant sur l'Ambassadrice.	9	»
— 2 Nocturnes.	7	50
AUBER. L'Ambassadrice, Pour piano, net.	50	»
BERTIN (Mlle). Esmeralda. Pour piano, net.	40	»
THALBERG. Op. 22. Grande fantaisie sur God save.	9	»

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU,

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRA.

Chez MAURICE SCHLESINGER, rue Richelieu, 97.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année *deux morceaux de Musique instrumentale, ou une partition, ou un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque Abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* fr. par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

Les Abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie.

Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'Abonné, trois morceaux et une partition.

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque Abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, BOTTÉE DE TOULMON (bibliothécaire du Conservatoire), CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, J. MAINZER, MARX, ÉDOUARD MONNAIS D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. N° 2.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
1 m. 8	9	»	10	0
3 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris.

Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 14 JANVIER 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Théâtre de l'Opéra-Comique : *le Fidèle Berger*. — Concert de M. Lagoanère, par M. H. BLANCHARD. — Musique de chambre, par M. ELWART. — Revue critique, par M. BLANCHARD. Bibliothèque du jeune violoniste de Mazas, par M. KASTNER. — Nouvelles. — Annonces.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation du FIDÈLE BERGER, Opéra-comique en trois actes, paroles de MM. SCRIBE et ST-GEORGES, musique de M. ADAM.

Il s'agit d'un jeune confiseur nommé Coquerel, qui, au début de sa *carrière*, et quand il aurait le plus besoin de réflexion et de sang-froid pour exécuter les perfectionnements qu'il rêve pour son *art*, tombe misérablement amoureux d'une jeune parfumeuse, sa voisine, Mlle Angélique Bergamotte. Sa *passion* est partagée; Mlle Angélique n'est pas sans avoir reconnu tout ce qu'il y a de douceur dans le caractère de son soupirant. Nos amants pourraient donc espérer de filer bientôt des jours de sucre et d'ambre, sans les vues intéressées de la mère Bergamotte, qui ne tient compte des tendres sentiments et s'occupe beaucoup du positif. Sa fille est charmante, en effet, et il est raisonnablement permis d'espérer pour elle un parti plus sortable que celui de ce marchand de papillotes qui n'a pas le sou. M. le comte de Coislin, gentilhomme de la chambre du roi, s'intéresse à la petite, et déjà il a promis à sa mère de lui trouver un mari. Ce mari quel est-il? C'est Coquerel lui-même. Avant d'annoncer à l'heureux confiseur qu'on a jeté les yeux sur lui, le comte de Coislin a jugé à propos de le faire arrêter préalablement. Une lettre de cachet remise à l'exempt Serrefort, ordonne de conduire notre amoureux à la Bastille. Le comte a de bonnes raisons pour en agir ainsi. On bande les yeux à Coquerel, et au lieu de le mener à la prison d'état, c'est à la maison de campagne du comte que le pauvre diable est enfermé. Le voilà sous clé. Il se lamente, il pleure, il s'arrache les cheveux, quand M. de Coislin, compatissant à sa douleur, vient lui faire la plus foudroyante proposition. « Coquerel, tu aimes ta » voisine la belle Angélique, je le sais; Coquerel, tu » pleures ta liberté, je le vois; eh bien! tu es le maître » d'obtenir l'une et l'autre dans quelques heures. — » Et par quel moyen, grand Dieu! — Voici comment. » J'ai appris qu'il te manquait quelques fonds pour » activer ton commerce et donner de nouveaux déve- » loppements à ton industrie; je t'offre vingt mille » livres, il faut les accepter. — Rien n'est plus aisé, » monsieur le comte, j'accepte, j'accepte, j'accepterais » trente mille livres s'il le fallait. — Ensuite il faut me » suivre sur-le-champ dans la chapelle de mon château, » où mon chapelain te mariera. — Accepté! mille fois » accepté! Partons, mon noble protecteur; comment » refuser, et comment n'être pas pénétré de la plus

» a vive reconnaissance pour un si digne, si loyal, si gé-
» néreux... — Il y a encore une petite condition. Dès
» que la cérémonie sera terminée, tu partiras en poste
» pour Rouen, pour y monter une manufacture de
» sucre de pomme; et j'emmènerai ta femme, à la-
» quelle je m'intéresse beaucoup.— Comment!... com-
» ment! je quitterai ma femme après la cérémonie?
» tout de suite?... mais c'est impossible! — En ce cas,
» on va te diriger sur Paris, où tu iras dans la véritable
» Bastille réfléchir pendant quelques années aux avan-
» tages de la proposition que tu as l'insolence de refu-
» ser. — Du tout, du tout; attendez donc!... je réflé-
» chis... je pense que ..j'accepte.—Ah! je suis heureux
» de t'entendre parler ainsi. En ce cas, suis-moi. » Tout se passe à peu près comme le comte l'a prévu. On marie Coquerel avec sa chère Angélique, et, au sortir de la chapelle, pendant que la nouvelle mariée monte au salon de son protecteur, douze hommes, commandés par l'exempt Serrefort, empoignent le malheureux époux et l'entraînent. Voilà Angélique seule au salon du comte; on lui a désigné la chambre à coucher (la chambre jaune) où *quelqu'un* doit venir la retrouver. Il fait déjà nuit; Coquerel va venir sans doute. En son lieu et place se présente une dame inconnue, jeune, belle et parée. C'est la comtesse de Coislin; elle a entendu parler des aventures galantes de son digne époux, et la voilà fort à propos revenue de Versailles pour empêcher la consommation du crime, ou, si l'on veut, de la *plaisanterie* qu'il médite. Les deux femmes s'expliquent, après quoi la comtesse demande sa voiture, y fait monter Angélique, en donnant l'ordre à ses gens de conduire la jouvencelle à Paris, rue des Lombards, n° 47, domicile des nouveaux mariés. Pour elle, ouvrant la porte de la chambre jaune, elle court s'y enfermer. Qui s'introduit en tapinois par cette fenêtre?... Le comte, apparemment, qui vient causer avec Angélique. Au contraire, c'est Coquerel. Il a trouvé moyen d'échapper à ses gardiens, et le voilà. Ce n'est pas pour longtemps, hélas! Serrefort n'est pas homme à lâcher ainsi la proie qu'on lui a désignée: déjà ses estafiers gardent toutes les issues, et lui-même, se précipitant sur le confiseur, l'entraîne malgré ses cris, au moment précis où le comte de Coislin, entr'ouvrant une porte secrète, s'introduit dans la fatale chambre jaune, où Coquerel croit son bonheur et son honneur enfermés. La toile tombe sur ce tableau de mœurs.

Au troisième acte, nous retrouvons Angélique et sa mère dans la maison de Coquerel; grande est la colère de la jeune mariée de n'avoir point encore vu son mari. Il a passé la nuit dehors, c'est indigne! Madame Bergamotte partage le mécontentement de sa fille et l'engage à se venger, quand le pauvre diable reparaît. Il s'est échappé une seconde fois, et cela en se précipitant dans la Seine, au passage d'un pont. Querelles de ménage, quiproquos, que l'aigreur de la belle-mère envenime et embrouille de plus en plus. Survient la comtesse de Coislin sous le costume d'une jeune paysanne: Coquerel attend une demoiselle de comptoir, il la reçoit à ce titre, la voilà installée. Le comte ne tarde guère à paraître à son tour. Comment sait-il qu'Angélique est retournée à Paris? je l'ignore complétement. Quoi qu'il en soit, on lui fait grand accueil, on l'invite à déjeuner, il prend place entre madame Bergamotte et sa fille, devant une table bien servie, sous laquelle est caché Coquerel. La comtesse se montre alors, tance vertement son mari sur ses déportements; tout s'éclaircit, et le confiseur triomphant sort de dessous la table et embrasse sa moitié.

La musique est au-dessous de ce que M. Adam a produit jusqu'ici. On croit reconnaître au style mélodique, à la forme des accompagnements, et à l'orchestration de tous les morceaux, une œuvre écrite en grande hâte et presque sans réflexion. L'ouverture contient quelques phrases gracieuses, mais à peu près dépourvues de caractère et d'originalité. Au premier acte il faut signaler un chœur de dames de la halle dont l'effet est heureux et l'intention vraie; les choristes d'ailleurs l'ont exécuté avec une verve qui ne leur est pas ordinaire. Tout le reste est d'une pâleur désespérante. Les motifs de contredanse se succèdent sans interruption, encore n'ont-ils ni la fraîcheur ni la vivacité qui firent la fortune de tant de petits airs de la même nature semés avec profusion par l'auteur dans ses autres ouvrages. Il semble que le musicien ait pris le parti, cette fois, de faire courir sa plume aussi vite que possible, accueillant sans choix toute phrase musicale tant soit peu rhythmée, sans s'inquiéter beaucoup des réminiscences.

Les accompagnements sont aussi peu variés que les chants; nous avons remarqué dans une foule de morceaux des pédales hautes et moyennes sur la dominante, dont on ne peut s'expliquer le fréquent usage que par la raison dont nous avons déjà parlé, le désir d'économiser le temps. On conçoit, en effet, que des mélodies qui roulent, quinze fois sur vingt, sur deux accords seulement, ceux de la dominante et de la tonique, puissent être facilement et rapidement accompagnées à l'aide d'une tenue sur la note commune aux deux accords; mais c'est un moyen bien usé, et que M. Adam aurait dû chercher à rajeunir au moins de quelque manière. Il a employé aussi les trombones avec une persistance d'autant plus fâcheuse que le sujet de la pièce et le caractère propre à la plupart des scènes qui la composent ne motivent guère un pareil genre d'instrumentation. Ils sont traités en outre tout à fait comme parties de remplissage. En revanche, on trouve quelques jolis dessins de violons. On se demandait au tour de nous quel avait pu être le but du

compositeur en faisant entendre une clochette dans le morceau du premier acte où il est uniquement question, si je ne me trompe, de sirops, de dragées, de papillotes et de diablotins. L'opinion de chacun et la nôtre étaient que la présence de ce petit bruit métallique ne se peut expliquer d'aucune façon satisfaisante, et que l'effet en est, sinon mauvais, au moins fort insignifiant et conséquemment déplacé.

Un duo syllabique, chanté au troisième acte avec beaucoup de vivacité et de précision par Chollet et mademoiselle Colon, a obtenu de loyaux applaudissements. Somme toute cependant, le public s'est montré sévère, et ce n'est pas sans peine que Chollet est parvenu à nommer les auteurs.

Voilà une nouvelle preuve du triste résultat que l'ambition de produire vite et beaucoup amène tôt ou tard. Les directeurs de théâtres ont le grand tort de favoriser, d'exciter même quelquefois cette tendance de certains artistes, à traiter leur art cavalièrement; mais ils doivent convenir aujourd'hui qu'en fait de spéculations, celle là est évidemment une des plus mauvaises. Considéré comme branche d'industrie, comme objet de commerce, comme denrée théâtrale, la musique ne devrait être mise en circulation, que lorsqu'il serait prouvé qu'elle a réellement pu être bien et dûment confectionnée. En suivant le système contraire, on arrive à la soupe économique et aux souliers de carton. C'est encore à l'Italie que nous devons ce bel exemple. Les *maestri* modernes, comme leurs devanciers, ne comptent leurs opéras que par vingtaines; ils en inondent leur pays et l'Europe entière: tel compositeur, ou soi-disant tel, a écrit cent cinquante partitions; tel autre se croirait *ruiné* s'il n'en écrivait au moins trois ou quatre par an. On gaspille ainsi ses idées, quand on en a; on se fait un nom, il est vrai, qui n'est quelquefois pas sans éclat; on arrive à la fortune et aux honneurs, mais on meurt enfin; et, au bout d'un petit nombre d'années, l'œuvre et l'ouvrier tombent ensemble dans l'oubli le plus profond et le plus mérité. Connaissez-vous un seul des cinquante opéras d'Anfossi? X.....

CONCERT DE M. LAGOANÈRE.

Dans les salons de M. Tressoz.

On ne peut nier le grand mouvement musical qui règne en ce moment en France : le progrès dont on parle tant et sur lequel on écrit tant est-il aussi constaté? Il est permis d'en douter lorsqu'on assiste en qualité d'observateur et de critique consciencieux aux concerts, matinées et solennités musicales, qui surgissent de toutes parts dans la capitale des beaux-arts.

L'habitant de Paris est comme Chaabaham, dans la pièce de *l'Ours et le Pacha;* il n'entend rien à un concert s'il n'a pas le programme sous les yeux. Toutes ses facultés compréhensives et auditives sont même bouleversées, si ce programme qu'il tient à la main et qui le guide dans son admiration est interverti. C'est cependant ce qui arrive la plupart du temps dans les concerts. Des *cicerone* musiciens seraient bien nécessaires pour obvier à cet inconvénient, car le suffrage des auditeurs est sans cesse flottant et ne sait où se fixer. C'est ce qui a eu lieu dans la matinée musicale que M. Lagoanère a donnée dimanche passé dans les salons de M. Tressoz; il y a eu un pêle-mêle, un tohubohu dans la classification des morceaux inscrits sur le programme, qui a jeté l'indécision et la perturbation dans l'auditoire de Parisiens dilettantes qui s'étaient rendus à l'invitation de M. Lagoanère. Il en est qui ont pris le cor anglais de M. Verroust pour le cor de M. Galley, ce qui n'est pas tout-à-fait la même chose; la voix de madame Deligny pour celle de mademoiselle Méquillet, qui, bien qu'annoncée par le programme, n'a pas chanté dans ce concert; d'autres enfin qui en écoutant une fort jolie fantaisie pour le violoncelle, exécutée avec beaucoup de grâce par M. Séligman, ont cru entendre l'*Olla Podrida*, sorte de pot-pourri, dit sur l'alto-viole, par M. Lagoanère. Qu'on ose nous dire d'après cela que le *cicerone* musicien ne serait pas de la plus grande utilité. A cela près de ces petits inconvénients, la séance musicale de M. Lagoanère a été fort agréable. Elle s'est ouverte par un trio pour violon, piano et violoncelle, composé par M. Jupin, qui a fait généralement plaisir. Madame Jupin mérite de prendre rang dans la collection de jolies et habiles pianistes que nous possédons, Netteté, trilles brillantes et aplomb de bonne musicienne, telles sont les qualités de cette artiste.

M. Pantaleoni, qui se distingue par sa bonne méthode de chant, a dit un cantabile d'*I Puritani*, dans lequel il s'efforce un peu trop à copier Rubini; il s'est montré le véritable sosie de ce chanteur, moins l'imperturbable justesse d'intonation qui caractérise la voix de son modèle.

Dans une fantaisie de harpe, Mlle Beltz, toute jeune personne, nous a révélé un talent déjà remarquable qu'un bel avenir d'artiste attend.

Mme Deligny a chanté un air du *Mauvais Œil*, et j'espère qu'elle ne me regardera pas d'un mauvais œil si je lui dis qu'elle a exécuté ce morceau d'une manière brillante, avec la justesse et le style qui dénotent une bonne méthode; mais qui n'ont pas tout-à-fait cependant ce fini précieux, ce charme dramatique, ce comique d'intonation et même de cadences que déploie dans ce morceau notre admirable cantatrice du théâtre de la Bourse. Achard, avec sa voix expressive, a dit des romances et des chansonnettes qui ont pro-

Digitized by Google

duit leur effet ordinaire. MM. Cambon et Dailly l'ont dignement secondé; le cor de M. Gallay a lutté de grâce et de suavité avec la voix de Mme Deligny, dans une fort jolie romance de M. Lagoanère, qui s'est montré tour à tour, dans cette intéressante séance musicale, compositeur, chanteur et instrumentiste agréable.

H. Blanchard.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

Première matinée musicale de MM. Alard, Dancla, Croisilles et Chevillard.

Dimanche dernier, plusieurs artistes distingués, parmi lesquels on remarquait MM. Baillot, Tilmant, Rousselot et Norblin, s'étaient, ainsi qu'un grand nombre d'amateurs, donné rendez-vous dans les élégants salons de M. Petzold, afin d'assister à la première matinée musicale de MM. Chevillard, Croisilles, Dancla et Alard.

On ne saurait trop applaudir au zèle désintéressé, qui guide ces quatre jeunes artistes; et le succès qu'ils ont obtenu dimanche a dû bien les dédommager des peines qu'ils ont eues à organiser leur intéressante et modeste matinée musicale.

Paris, qu'un spirituel feuilletoniste a surnommé, avec quelque raison, la capitale du monde musical de l'Europe, est, peut-être, de ces villes du continent, celle dans laquelle il est plus difficile de monter un concert, si petit qu'il soit.

Le besoin de se multiplier pour neutraliser les effets d'une concurrence sans cesse renaissante, rend les artistes de talent fort difficiles à réunir; et, malgré leur bonne volonté envers leurs camarades, et surtout leur empressement à répondre à l'appel du malheur qui les réclame, il ne peuvent se faire entendre partout où on les désire; et de là vient que quelques-uns d'entre eux passent pour peu complaisants, tandis qu'ils ne persistent ainsi que parce que le temps leur manque. Enfin, il faudrait que le virtuose à la mode eût, pendant chaque hiver, le pouvoir de Josué, qu'il arrêtât le soleil; alors il pourrait se prodiguer partout, et sans nul doute, il serait partout bien accueilli; car la saison frileuse est fatale à la mélodie: elle enroue les chanteurs, fait siffler les cordes des instruments, et rend discordante l'harmonie de nos orchestres. Ne pouvant prolonger les jours si courts de la saison, mais ayant le pouvoir de s'engager solidairement envers l'un l'autre à se prêter aide et assistance, les artistes de la matinée musicale, dont nous rendons compte, ont formé une association qui, tout en contribuant à grandir leur réputation, ne pourra que devenir très-utile à la popularité de la musique de chambre.

Jusqu'ici, à part les réunions particulières de MM. Tilmant frères, et les trop rares séances de l'illustre M. Baillot, on entendait fort peu de quatuors et de quintettes dans la capitale: le cornet à piston et la trop fade romance ont détrôné, dans beaucoup de salons, la musique grave et sévère de Boccherini, Haydn, Mozart et de Beethoven, le plus grand d'entre tous les maîtres de ce siècle.

Grâces à M. Alard, et à ses co-associés; grâces, surtout, à la courtoise bienveillance de M. Petzold envers ces jeunes artistes, la musique sérieuse et aux formes développées a un asile de plus dans la capitale.

C'est par le dixième quatuor en *mi bemol* de Beethoven, que la séance de dimanche a commencé. Le premier morceau de cette espèce de symphonie de chambre, est précédé d'une introduction tout harmonique, il est vrai, mais d'une suavité mystérieuse et charmante. *L'allegro*, dans lequel on a remarqué un pizzicato d'un effet plein de nouveauté, a été exécuté avec une vigueur qui n'excluait pas un goût élégant, par M. Alard. L'*Andante* en *la bemol*, prière onctueuse, a été écouté avec recueillement, c'est le mot, par tous les auditeurs. Le *Menuet*, ou plutôt le *Scherzo* final, est une composition qui demande à être entendue au moins deux fois de suite, pour être comprise et être admirée autant qu'elle le mérite. Si, l'immense génie qui enfanta de si belles choses musicales étonne toujours l'artiste qui les étudie, nous devons avouer que l'ensemble avec lesquels ce quatuor a été exécuté par MM. Alard, Dancla, Croisilles et Chevillard, a excité, au plus haut point, l'admiration et les applaudissements de l'assemblée entière.

Une fantaisie pour le violoncelle a été ensuite exécutée par M. Chevillard: cet artiste, comme la plupart de tous nos solistes émérites, réunit en lui le talent de compositeur à celui d'exécutant. Non que nous placions sa fantaisie sur les airs de la *Sonnambula*, au rang de la belle musique classique de Romberg; mais, enfin, il y a de la logique dans le plan de ce morceau; et d'heureux contrastes dans l'arrangement des trois ou quatre motifs que l'auteur a employés. Le jeu de M. Chevillard a beaucoup plus d'égalité que l'hiver dernier; et cet artiste laborieux a aussi acquis un plus grand volume de son; enfin, il chante avec un goût parfait.

Encore quelque temps consacrés utilement à l'étude sérieuse de son instrument, et M. Chevillard sera cité à l'égal de Batta et de Franchomme.

Le troisième morceau du programme, la sonate en *re*, de Beethoven, dédiée à Kreutzer, nous a donné l'occasion d'apprécier et d'applaudir une jeune pianiste de haute espérance, Mlle Loveday. Le jeu de cette jeune personne est d'une légèreté admirable; elle phrase avec style et sait modifier le son d'une manière progressive,

Digitized by Google

ce qui produit de beaux effets de contraste. Si mademoiselle Loveday ne savait faire que des gammes chromatiques sur son piano, nous passerions son nom, sans regret; mais cette habile artiste est une musicienne consommée, qui possède profondément ce sentiment nécessaire pour exécuter, dans leur caractère, les œuvres sérieuses des grands maîtres. M. Alard a aussi obtenu plusieurs fois d'unanimes bravos, pour la manière large et chaleureuse avec laquelle il a accompagné Mlle Loveday. C'est par le quintette en *re majeur* de Mozart qu'on a terminé la séance. Il y a, vers la fin de la seconde reprise de ce morceau, une phrase d'un mouvement lent et tout mystique, qui produit d'autant plus d'effet que le motif principal du morceau reparaît subitement et clôt l'allegro d'une manière très-originale. Ce moyen, nouveau il y a cinquante ans, a été bien des fois exploité par le peuple imitateur.

Enfin, les honneurs de la séance ont été partagés entre Mlle Loveday, M. Chevillard et M. Alard.

Quoique MM. Danela et Croisilles n'aient rempli qu'un rôle secondaire dans cette séance, nous devons mentionner leurs noms, à cause du tact et de l'habileté dont ils ont fait preuve en sachant s'empêcher de dominer là où ils ne devaient que servir d'nombre au tableau musical.

La deuxième séance est fixée au dimanche, 21 janvier prochain. On souscrit, chez tous les marchands de musique, et nous sommes autorisés à annoncer que les salons de M. Petzold seront éclairés et chauffés dorénavant, et que quelques morceaux de chant, choisis avec discernement et chantés par d'habiles artistes, y seront entendus comme intermèdes de la musique plus grave et plus élevée des grands maîtres des écoles allemande et française. A. Elwart.

REVUE CRITIQUE.

Nouvelles Récréations musicales, par M. F. Hunten. Grande Fantaisie et Variations pour le violon avec accompagnement de piano, par M. Lafont. — Huit Mélodies, par M. Edmond de Coussemaker.

Depuis La Fontaine, l'abbé Galland, qui a traduit les *Mille et une Nuits*, et l'architecte Perrault, à qui nous devons les contes des fées avec lesquels chacun de nous a été si délicieusement bercé dans son enfance, l'adolescence n'a pas manqué, Dieu merci, d'auteurs qui lui ont consacré leurs veilles. Il a existé, ou il existe, je crois, même encore de par le monde, un homonyme à moi, Pierre Blanchard, qui, certes, n'a pas laissé manquer la jeunesse de livres pour son instruction et son amusement. Contes bleus, blancs, verts, il lui en a fait voir de toutes les couleurs; et, par la même raison à peu près que nous allègue je ne sais plus quel poëte, qu'on trouve toujours bons les vers qu'on fait pour nous, les pères de familles et leurs enfants ont toujours tenu en grande estime le fécond Pierre Blanchard; aussi je ne serais point étonné que le genre humain lui élevât une statuette, d'abord parce que c'est la mode, et puis qu'il le mérite bien autant que M. R.... de B....., qui n'a pas besoin de l'ordre de la Rose ou de la Légion-d'Honneur, qu'il s'est fait mettre à la boutonnière de sa redingote, pour être un écrivain élégant et spirituel.

Si les enfants et leurs parents trouvent toujours charmants les ouvrages élémentaires qu'on fait pour eux, quelque plats qu'ils soient, ils doivent savoir d'autant plus de gré aux écrivains et aux compositeurs qui se consacrent consciencieusement à leur instruction en écrivant des œuvres faciles, que ces compositeurs sont obligés d'imposer silence à leur imagination, et d'oublier une grande partie de ce qu'ils savent dans leur art. L'axiome : Qui peut plus peut moins, n'est pas toujours d'une rigoureuse exactitude.

M. F. Hunten, à qui l'on doit une fort bonne méthode de piano et une foule de compositions d'un style élégant et pur, vient de publier un recueil en quatre livraisons de *Récréations musicales*, ou *Choix de vingt-cinq morceaux favoris, arrangés pour le piano à quatre mains*. Cette macédoine est faite avec autant de goût que de discernement. Les compositeurs modernes et les airs nationaux en font les frais : on y voit même figurer jusqu'à la musique des Bédouins. Si la variété, la mélodie et une harmonie facile font le principal mérite de ce joli recueil, nous aurions désiré que tous les morceaux ne fussent pas d'une étendue identique. Quoi qu'il en soit de ce léger inconvénient, qui, sans doute, provient du calcul de l'auteur pour ne point fatiguer l'attention des jeunes intelligences à qui il s'adresse, cet ouvrage ne peut être que d'une grande utilité dans l'enseignement élémentaire du piano.

Puis voici venir une *Grande Fantaisie et Variations sur un thème original* pour le violon, par M. Lafont. M. Lafont est un de nos violonistes qui ont le mieux fondu la méthode de Rode avec celle de M. Baillot : il a su se faire une individualité au milieu de ces deux manières si brillantes et en même temps si classiques : car si Rode avait pris de son maître Viotti la pureté, l'éclat, la sagesse, Baillot a fait revivre Locatelli, Pugnani, Tartini, Corelli, et tous les grands violonistes du siècle passé. M. Lafont n'a peut-être pas l'ampleur, l'audace, la fougue, la rondeur de son de ses deux grands maîtres français; mais il rachète le défaut de force, de verve, par l'élégance, la grâce et le caprice. La nouvelle fantaisie qu'il publie se compose d'un thème en *re majeur*, précédé d'une introduction dans le caractère du thème, comme cela se pratique de temps immémorial dans les fantaisies. Dire que cette

Digitized by Google

introduction n'est pas d'une exécution facile et qu'elle abonde en cadences, en contrastes de sons harmoniques près du chevalet, avec des traits dessinés largement sur la quatrième corde; dire que les deux premières variations sont brillantes et pleines d'élégance; que la troisième, en *la majeur*, sur un caractère de sicilienne, est empreinte de grâce; dire que le final est énergique et brillant, et forme la plus heureuse péroraison à cette nouvelle fantaisie, comme on voudrait qu'il en prît souvent à M. Lafont, cela ne surprendra personne, car il est coutumier du fait.

Je voudrais bien continuer à élogier, ainsi que dit notre vieil Montaigne; mais, à moins d'être doué d'une bienveillance universelle,

Ou qu'un commandement exprès du roi ne vienne,

je dois dire que M. Edmond Coussemaker, qui vient de publier à Lille *huit mélodies*, est un compositeur départemental qui ne prouve pas beaucoup en faveur de la décentralisation musicale. Son œuvre est bien éditée, précédée d'un joli frontispice, ornée de lithographies qui ne laissent pas que d'être assez gracieuses; mais tout cela ne prouve pas que M. Coussemaker se soit encore assez familiarisé avec notre langue pour faire de la musique sur des paroles françaises. M. Coussemaker prosodie mal : il fait reposer des notes de valeur sur des syllabes sourdes, muettes et qui doivent être brèves; et puis il affectionne singulièrement les bémols, non que je lui en fasse un crime, car je les aime assez aussi; mais ce n'est pas une raison pour mettre trois ou quatre bémols à six ou sept romances dans un recueil qui n'en contient que huit. M. Coussemaker choisit fort bien ses auteurs de paroles; il n'a puisé rien moins que dans les œuvres de MM. Lamartine et Victor Hugo, ou de Mme Desbordes Valmore; mais ses inspirations méloudiques ne sont pas tout-à-fait à la hauteur de celles de ces flambeaux de notre littérature; elles sont vagues et sans caractère. Son harmonie est commune, excepté dans sa romance du *Fleuve Bendemir*, dans laquelle il y a un accompagnement en *imitations continues* avec le chant, qui est assez distingué. Il est assez singulier que les *huit mélodies* de M. Coussemaker ne se distinguent que par un dessin d'harmonie dans un accompagnement. Cela rappelle ce bon M. de Francaleu, de la *Métromanie*, qui remarque une belle rime dans une pièce en cinq actes tombée à plat.

HENRI BLANCHARD.

BIBLIOTHÈQUE DU VIOLONISTE.

PAR F. MAZAS.

1er, 2e et 3e Livre.

La réputation de M. Mazas, comme violoniste, date déjà de fort loin; c'est encore un des artistes que le public aime à retrouver chaque hiver dans les réunions musicales: cette faveur, M. Mazas a su la conquérir et la conserver par un jeu à la fois correct et plein d'expression. Mais un autre titre le recommande spécialement à l'estime des amateurs, c'est l'invention d'un mécanisme très-simple et très-ingénieux, qui a pour objet de donner aux instruments à archet plus de vigueur et d'éclat; l'auteur a imaginé de faire passer, au-dessous du chevalet, une certaine quantité de petites cordes métalliques, combinées avec les cordes à vide, de manière à former l'accord parfait pour chaque note de l'échelle, le résultat proposé a été pleinement atteint. Je me souviens avoir entendu un *alto* ainsi disposé, dont la plénitude de résonnance rappelait parfaitement l'ancienne *viole d'amour;* il faut même reconnaître, à propos de ce dernier instrument, que M. Mazas s'en est probablement inspiré par l'analogie qui existe entre les deux procédés; mais cela n'enlève rien au mérite de sa découverte, qui diffère essentiellement de l'autre, en ce qu'elle peut s'appliquer également à tous les instruments à archet, *violons, altos, violoncelles et contre-basses*, et qu'au moyen d'un petit appareil, on peut, à volonté, mettre les cordes métalliques en communication avec l'instrument, ou bien en annuler l'effet. M. Mazas a rendu en outre de grands services à l'art musical : comme compositeur, depuis longtemps il enrichit le répertoire des jeunes artistes, et le dernier ouvrage, que j'ai sous les yeux, se distingue, comme les précédents, par une bonne facture. L'auteur a divisé son œuvre en trois livres.

Le premier livre contient six duos pour violon, d'une grande facilité et à la première position. Le doigté en est écrit avec soin, et clairement indiqué chaque fois que cela est nécessaire; aussi ne peut-il offrir le plus léger embarras aux mains même des plus inhabiles.

On trouve dans ces premiers duos, beaucoup de variété dans le mouvement et le caractère; l'auteur ne s'est pas servi de ces formules qui roulent invariablement du *moderato* à *l'allegro*, de *l'allegro* au *rondo*, etc. Il a employé successivement et selon qu'il en a eu besoin pour rendre sa pensée, tous les mouvements en usage, tels que : *adagio, andante, tempo di minuetto, tempo di marcia, etc., etc.* Ce système a l'avantage d'intéresser l'élève à l'œuvre qu'il exécute, au lieu de lui en faire une tâche insipide et fastidieuse.

Je reprocherai au motif du troisième duo d'être un peu vulgaire, et à la seconde partie de la marche (quatrième duo), d'employer des progressions harmoniques passablement usées : ce sont là de légers défauts qu'il eût été facile d'éviter avec un peu d'attention; le reste est convenablement travaillé et ne mérite que des éloges.

Le cinquième duo commence par un *andantino*

Digitized by Google

gracioso, d'un beau caractère et fort bien développé. Dans le sixième duo, le style du *rondo* m'a semblé un peu vieilli, et contraste, par cela même, avec la *romance* qui précède et dont la mélodie est heureuse.

Le second livre contient pareillement six duos, mais un peu plus difficiles. Le premier est un excellent morceau, surtout le *moderato* qui lui sert d'introduction. Dans le quatrième, l'auteur aborde un genre plus élevé.

Le troisième livre, à l'instar des précédents, suit une marche progressive, tant pour la couleur du style, que pour l'insertion des difficultés. Ici le caractère général s'ennoblit, la mélodie a plus de relief, et les nuances sont plus délicates. Le premier duo *moderato* est bien écrit; toutefois j'y ai remarqué une légère négligence; l'auteur donne à la deuxième partie de la première phrase cinq mesures au lieu de quatre, ce qui fait neuf en tout. On peut bien donner cinq mesures à un dessin mélodique, mais il faut que le nombre correspondant en ait pareillement cinq: c'est là une règle presque invariable, le rhythme des phrases doit être symétrique. L'expérience a démontré que l'oreille se trouvait blessée lorsqu'on négligeait cette symétrie, et il n'existe qu'un petit nombre de cas exceptionnels où le sentiment n'en soit point choqué.

Le second duo commence par un *tempo di minuetto* neuf, original et infiniment supérieur à celui que nous avons signalé plus haut. Le troisième livre ne contient que trois duos, mais l'auteur a su le rendre aussi complet que les deux autres, par la manière dont il l'a traité.

En général le choix des motifs est heureux, et pourtant l'on peut dire que M. Mazas n'en a pas tiré tout le parti possible sous le rapport du rhythme, cette source inépuisable d'effets nouveaux et inattendus.

Quant au travail des deux parties du violon, elles sont bien réellement concertantes et offrent un intérêt presque égal, dans une foule de duos, soi-disant concertants; la seconde, au contraire, se borne au simple rôle d'accompagnateur; il y a loin de ces compilations à une œuvre où les parties alternent avec goût et talent, et ces précieuses qualités se trouvent dans les nouvelles publications de M. Mazas.

G. Kastner.

Grande nouvelle bien inattendue, pour les dilettanti. *Demain lundi*, 15 janvier, mademoiselle Falcon rentre à l'Opéra par les Huguenots. Il est plus que probable maintenant qu'elle chantera le rôle écrit pour elle par M. Halevy, dans *Côme de Médicis*, qui doit être représenté vers le 15 février, à l'Opéra.

NOUVELLES.

*** Une maladie grave, surtout dans cette saison, une fluxion de poitrine a donné quelque temps de vives inquiétudes pour la santé d'une de nos plus charmantes danseuses, Mme Alexis. Heureusement le mal a été pris à temps, et toutes les craintes sont dissipées.

*** Dernièrement, à une soirée musicale donnée chez M. S***, se sont fait entendre des artistes italiens d'un rare mérite. MM. Perruggini et Ruggiero ont chanté un duo bouffe, écrit pour deux basses, empruntée à l'*Ajo nell'imbarrazzo* de Donizetti. Dans un autre duo de Donizetti, tiré *da Belisario*, MM. Marras, tenor, et Nigri, basse, ont produit beaucoup d'effet; enfin, le beau quatuor d'*I Puritani* a trouvé de dignes interprètes dans M. et Mme Perruggini, MM. Marras et Nigri. Ces virtuoses ont été réunis par M. Giulio Alari, qui les destine à initier nos salons aux beautés des compositions musicales qui sont encore peu connues parmi nous. Dans un autre concert où ils se sont fait entendre, M. le ministre de l'instruction publique, et plusieurs autres personnes de distinction se sont empressés de les retenir pour plusieurs soirées. M. Alari leur confiera plus tard l'exécution de plusieurs de ses propres morceaux, qui ont déjà été chantés, tant à Paris qu'à Londres, par Rubini, Tamburini, et l'inimitable Mme Malibran.

*** Sur l'annonce, publiée par quelques journaux, d'un ballet, intulé *la Gitana*, un auteur dramatique, M. Savage, a remis à la commission des auteurs un programme qui portait le même titre, et qu'il avait composé sur la demande de Mlle Taglioni.

*** Perrot et Mlle Carlotta Grisi ont fait le plus heureux début au théâtre de la Porte de Carinthie (l'Opéra de Vienne), dans un petit ballet pantomime, œuvre de Perrot lui-même. Ce danseur chorégraphe se prépare encore un double succès par la composition d'un ballet plus important, qu'il va donner, sous le titre de *Lutin*.

*** Le premier concert de l'Athénée royal a eu lieu; on a entendu M. Haigl (violoncelle), M. Lecorbellier (violon); le plus beau succès a été obtenu par M. Rossi et Mlle Bron, qui ont chanté un duo de l'*Elisir d'amore*, de Donizetti; trois salves d'applaudissements ont récompensé ces habiles chanteurs de leurs efforts.

*** Plusieurs journaux ont annoncé, pour la première quinzaine de janvier, l'ouverture de Séances Chorales, qui auront lieu tous les jeudis, de huit à dix heures du soir, dans les salons de l'école spéciale de musique, rue et passage Sainte-Anne, n. 59, dirigées par monsieur Pastou, professeur au Conservatoire. Nous nous faisons un plaisir véritable de joindre notre voix à celle de nos confrères, et de signaler au public l'utilité et l'excellence de la méthode enseignée par son auteur, ce qui donne deux certitudes de réussite à ceux qui feront partie de ces réunions. Un grand nombre de personnes se sont déjà fait inscrire; on y voit beaucoup d'enfants d'artistes, ce qui, à notre avis, est le plus bel éloge qu'on puisse faire de M. Pastou et de son enseignement. Les élèves des Cours élémentaires auront droit d'assister aux séances chorales, sans rétribution; les élèves spéciaux payeront 20 francs pour six mois, ou 5 francs par mois. Les personnes qui désireraient suivre le cours élémentaire du *chant*, qui n'est encore qu'à la cinquième leçon, recevront des répétitions particulières, sans autre retribution que celle exigée pour le cours entier: 60 francs pour six mois, ou 15 francs par mois. On s'inscrit à l'École spéciale de Musique, rue et passage Sainte-Anne, n. 59.

*** M. Carlo Alari, frère du jeune compositeur, Giulio Alari, dont Paris et Londres applaudissent, depuis deux ans, les brillants essais, est en ce moment à Gibraltar, où il dirige la musique du 46e régiment des troupes anglaises; ce virtuose s'était fait connaître dans son pays par un talent du premier ordre sur la flûte; et les Anglais l'avaient enlevé à un régiment de la garde royale de Sardaigne, où il servait avec M. de Candia, notre futur ténor. Nous lisons dans la feuille de Gibraltar, que M. Carlo Alari a donné une brillante sérénade au duc de Nemours, pendant le dîner qu'il offrait au jeune prince la femme du gouverneur, lady Woodford. S. A. R. a complimenté l'artiste italien avec une vive satisfaction.

Digitized by Google

*** Le théâtre de Bruxelles vit toujours sur les énormes recettes produites par *les Huguenots*, qu'on prodigue au public belge, sans pouvoir l'en rassasier. Outre Mme Casimir, qui continue son engagement à ce théâtre, il conserve aussi Mme Javarcek et Génot.

*** Un auteur dont le nom semble être identifié avec le genre de l'Opéra-Comique, où il a obtenu depuis longtemps de nombreux succès, M. de Planard, vu marier sa fille à un de ses jeunes confrères, M. Adolphe de Leuven, connu par d'agréables productions sur plusieurs théâtres. Malgré notre discrétion sévère pour tout ce qui touche à la vie privée, nous faisons sans scrupule exception à notre règle, pour annoncer une alliance de famille, qui est en même temps une alliance de talents.

*** M. Walter, qui dirigeait avec habilité les théâtres de Rouen vient de mourir, emportant les regrets du public, de ses acteurs et de ses nombreux amis.

*** Aussitôt après la mort de M. Walter, l'habile et regrettable directeur du théâtre des Arts, à Rouen, les commissaires des actionnaires se sont réunis, pour empêcher toute lacune dans l'exploitation de cette entreprise si importante à l'éclat et à la prospérité de la ville. Le résultat de leur délibération a été d'inviter le maire à nommer immédiatement un directeur. C'est, assure-t-on, l'un d'entre eux, M. Duval, qui a été désigné pour ce poste, où M. Walter a rendu bien difficile la tâche de son successeur.

*** Mlle Annette Lebrun est accueillie avec faveur par le public de Dijon.

*** La reprise des *Huguenots*, qui a eu lieu à Toulouse le mois dernier, avait attiré un concours extraordinaire de spectateurs. L'exécution des trois premiers actes a laissé à désirer ; en revanche, celle du quatrième a été supérieure.

*** M. Elwart, un de nos jeunes compositeurs sur qui l'attention publique commence à se fixer avec le plus d'intérêt, devait faire exécuter la semaine dernière une messe dans l'église de Saint-Eustache. L'indisposition de plusieurs chanteurs ajourne au 3 février prochain, jour de la Purification, le plaisir que nous promettait cette nouvelle.

*** Nous racontions, dans un de nos derniers numéros, une émeute arrivée au théâtre de Nantes, à propos d'une représentation de la *Muette de Portici*. Décidément la musique de notre charmant compositeur, M. Auber porte malheur aux têtes bretonnes. Voici maintenant qu'à Rennes, la première représentation de l'*Ambassadrice* a été l'occasion d'une rixe tumultueuse. Le parterre repoussait l'ouvrage qui avait la faveur des loges. Ce qu'il y a de déplorable, c'est qu'il s'en est suivi un duel, où un officier a été mortellement blessé par un jeune homme de la ville. On craignait des suites encore plus graves. Cruel démenti donné à cet axiôme, que les arts adoucissent les mœurs! puisque c'est à propos même d'une œuvre d'art qu'éclatent de pareilles violences.

*** Le maître des concerts de la chapelle grand-ducale de Manheim, M. Frænzel, un des premiers violonistes de l'Allemagne, vient d'acquérir un violon de Jacob Steiner, au prix énorme de TRENTE MILLE florins. Cet instrument remarquable par la suavité des sons, et peut-être le seul qui existe encore de ce célèbre facteur, a été fait en 1645 pour un grand seigneur de la cour de l'empereur Charles VI, aux conditions suivantes: l'acheteur paya comptant à Steiner 35 louis d'or, et prit l'engagement 1° de lui faire servir tous les jours un bon dîner; 2° de lui payer une pension de 6 florins par mois, laquelle, dans le cas où la vendeur se marierait, serait remplacée par la fourniture de trois lièvres, et de douze paniers de fruits par semaine; 3° de livrer par semaine la même quantité de fruits à la vieille Nourrice de Steiner, pendant la vie de celle-ci. Bref, on a calculé que, dans les seize années que dura l'exécution de ce contrat, le violon coûta à l'acquéreur 9,000 florins.

*** C'est une idée heureuse que la réunion de l'admirable orchestre de la rue St-Honoré avec celui de M. Strauss, de Vienne. Nous annonçons avec satisfaction qu'un grand bal fashionable sera donné aujourd'hui dimanche 14 janvier, dans la salle des concerts St-Honoré, par MM. Dufrêne et Strauss, qui dirigeront ce formidable orchestre de 140 musiciens d'élite. Ce sera une fête véritable à laquelle tout Paris voudra assister.

Les billets se délivreront d'avance au prix ordinaire de 3 fr. par personne.

*** M. Stamaty, après avoir obtenu les plus grands succès dans plusieurs villes de l'ouest qu'il vient de parcourir avec notre célèbre Franchomme, est de retour, depuis huit jours, à Paris, où l'attendaient avec impatience ses nombreux élèves.

*** D'un vaudeville joué à Paris au théâtre du la Gaîté, *Il signor Barilli*, ou vient de faire, à Bruxelles, un opéra comique, qui a été fort applaudi, grâce à l'élégante partition d'un jeune compositeur belge, M. Œrsen. Parmi les morceaux dont on a généralement approuvé la bonne facture, on cite un joli duo chanté par Thenard et Mlle Jawureck, le quatuor entre Thenard, Renault, Mmes Jawureck et Schmetz, et surtout de charmants couplets chantés par Thénard, contre lequel le public, de guerre lasse, a laissé endormir cette fois la répugnance hostile qui n'est si souvent attachée à lui.

*** Mme la duchesse d'Abrantès réunit chez elle, tous les lundis, des célébrités artistiques, littéraires et diplomatiques, et nos grands artistes-musiciens s'empressent de varier par leur talent les plaisirs de ces réunions. Celle de lundi passé était des plus brillantes, et le beau talent de M. *Panofka* a fait la plus vive sensation par l'exécution d'une élégie de la composition de son ami, M. *Ernst*. Ce morceau superbe, qui est purement expressif et poétique, a été rendu par M. Panofka avec une chaleur si entraînante, que l'auditoire en a redemandé. C'était un véritable triomphe pour l'auteur et pour l'exécutant. On dit que M. Ernst, en revanche, jouera prochainement une des brillantes compositions de M. Panofka. Dans cette même soirée, un jeune pianiste allemand, M. Halle, a été entendu avec le plus vif intérêt. Nous attendons qu'il se fasse entendre publiquement, pour analyser toutes les belles qualités qui le distinguent.

*** Les salons de M. Pleyel avaient réuni, mercredi dernier, une assemblée choisie, invitée pour entendre Mlle Cathinka de Dietz, l'une des élèves les plus distinguées de M. Kalkbrenner. Cette virtuose s'est fait entendre dans un grand et brillant trio pour piano, violon et basse, écrit par son maître, dans un concerto de Hummel et dans un duo pour deux pianos. Elle a révélé à ceux qui ne la connaissaient pas encore, un jeu brillant, tout à la fois délicat et ferme, et une entente rare de la belle musique classique. Les personnes qui l'avaient entendue l'autre hiver, ont eu à constater cette fois, dans sa manière, de grands progrès, surtout dans l'art difficile des nuances et du coloris musical. Elle a été fort bien secondée par MM. Vidal, Chevillard, Osborne et par Mlle St-Yon, dont la méthode et la voix sont également distinguées.

*** Mme Amélie Boulet continue d'ouvrir, rue des Moulins, 16, les 1er et 15 de chaque mois, un cours de chant français et italien où les jeunes personnes et les dames sont seules admises. Prix: 40 fr. par mois. Leçons particulières. Soirées musicales.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR PACINI.

GOUTHIER (Mlle). Oyez la trompette guerrière, chant héroïque à une voix et à chœur, *ad libitum*.	4 fr.	»

PUBLIÉE PAR SCHUOLBRECHER.

BEETHOVEN. Toutes les symphonies arrangées par Kalkbrenner pour piano seul, n° 1 à 10; chaque.	10	»
BROTTET (H.) Premières leçons pour les petites mains, soigneusement doigtées, deux cahiers; chaque.	9	»
HERZ (H). 8e suite de l'Op. 85, valse de la reine d'Angleterre, pour piano, facile.	5	»
— Le même, pour piano et violon, et piano et flûte.	5	»
— Trois airs variés à 4 mains, arrangés de l'Op. 39, n° 1, 2, 5; chaque.	6	»
— Petit écrin, recueil broché, 8 morceaux faciles à quatre mains.	30	»
CERRAY. Op. 446. Trois fantaisies sur les soirées italiennes de Merradante, n° 1, 2, 3; chaque.	7	50
GALLAY. Op 38. Trois grands duos pour deux cors.	9	»
BERR. Deux airs variés pour cornet à pistons, accompagnement de piano, n° 1 et 2; chaque.	7	50
LANGLOIS. Trois quadrilles. Les petites Coquettes, pour cornet à piston.	4	50
MAYAS. Quatre airs variés, faciles, accompagnement de piano, n° 1, 2, 3 et 4; chaque.	5	»
BOCHSA. Op. 323. Grandes variations de concert sur des thèmes de Rossini, pour harpe.	9	»
MIOÉ. Trois quadrilles pour piano, faciles: Les Petites Élégantes, n° 1, 2, 3, chaque.	4	50

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, J. MAINZER, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB DE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. N° 3.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
1 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris.

Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 24 JANVIER 1838.

Nonobstant les suppléments romanesques, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Lettres confidentielles, par HENRI HEINE. — Incendie du Théâtre-Italien, par ELWART. — Lettre de M. BOUCHET et réponse de M. BLANCHARD. — 30 mille florins pour un violon. — Correspondance, Moscheles, Adrien Lafage. — Nouvelles. — Annonces.

LETTRES CONFIDENTIELLES (1).

I.

. . . . . .

Mais qu'est-ce que la musique? cette question m'a occupé la nuit passée pendant plusieurs heures avant que je pusse m'endormir. Il y a là-dedans quelque chose de prodigieux : je pourrais même dire que la musique est un prodige. C'est le milieu entre la pensée et le monde visible, l'intermédiaire vaporeux entre l'esprit et la matière; elle participe de tous deux et diffère pourtant de tous deux. Elle est esprit, mais esprit qui a besoin de la mesure du temps; elle est matière, mais matière qui peut se passer de l'espace.

Nous ne savons pas ce que c'est que la musique; mais nous savons ce qu'est la bonne musique, et mieux encore, ce qu'est la mauvaise; car nous avons eu bien plus d'occasions de nous instruire sous ce rapport. La critique musicale ne peut s'apuyer que sur l'expérience et non sur une synthèse : elle devrait ne classer les œuvres musicales que par voie d'analogie, et prendre pour mesure l'impression qu'elles ont faite sur la masse. . . . . .

. . . . . .

La meilleure critique musicale, la seule qui prouve peut-être quelque chose, est celle que j'ai entendue l'an passé à table d'hôte à Marseille. Deux commis voyageurs y disputaient sur le thème à la mode, sur la question de savoir lequel, de Rossini ou de Meyerbeer, est le plus grand maître. Aussitôt que l'un attribuait la supériorité à l'Italien, l'autre réclamait, non par de sèches paroles, mais en fredonnant avec goût les plus belles mélodies de *Robert-le-Diable*. A quoi le premier ne savait de réponse plus péremptoire que de chanter à son tour quelques bribes du *Barbiere di Siviglia*, et cet assaut dura pendant tout le diner. Au lieu d'un assourdissant échange de parlage vide, ils nous régalèrent d'un excellent concert, et je dus avouer à la fin qu'il ne fallait pas disputer sur la musique, à moins de le faire d'une façon aussi réelle.

Vous prévoyez, mon cher ami, qu'à propos de l'opéra, je ne vous fatiguerai pas de phrases traditionnelles. Pourtant je ne puis, en m'occupant de la scène

(1) L'article, dont nous donnons ici la traduction, fait partie d'une série de lettres adressées par Henri Heine, à M. Auguste Lewald, directeur de la *Revue Dramatique* de Stuttgardt.

(Note du directeur.)

française, me dispenser totalement de parler de l'opéra. D'un autre côté, vous n'avez pas à craindre de ma part la discussion d'usage sur la prééminence de Rossini ou de Meyerbeer. Je me borne à les aimer tous les deux, sans admirer l'un aux dépens de l'autre. Si je sympathise peut-être avec le premier plus qu'avec le dernier, ce n'est qu'un sentiment tout personnel, et nullement parce que j'attribuerais à l'un plus de mérite qu'à l'autre. Peut-être sont-ce chez lui des défauts qui vibrent chez moi à l'unisson avec des défauts semblables. Je suis naturellement porté à un certain *dolce far niente*, je me couche volontiers sur les gazons fleuris et regarde passer les files paisibles des nuages, et me complais à contempler la lumière et la couleur. Malheureusement le hasard a voulu que cette douce rêverie fût souvent interrompue par les bourrades que m'a lancées le destin. Il m'a fallu prendre malgré moi ma part des douleurs et des combats du siècle, et je m'y mêlai loyalement, et je me battis comme les plus braves..... mais (je ne sais ici comment m'exprimer), une certaine séparation exista toujours entre mes sentiments et ceux de mes compagnons d'armes. Je savais ce qu'ils sentaient, mais je sentais tout autrement qu'eux, et quand je poussais dans la mêlée mon cheval de bataille, quelque rudement que je le fisse, quelque impitoyable que fût mon glaive pour les ennemis, je ne fus jamais agité par la fièvre, ou par la soif ou par l'inquiétude du combat. Souvent même je m'effrayai de mon calme intérieur. J'observai que mes pensées étaient bien loin pendant que je me démenais au plus fort du combat, et parfois je me trouvais semblable à Ogier le Danois, qui, dans son somnambulisme, s'en allait pourfendant les Sarrazins. A un homme de cette trempe, Rossini doit mieux aller que Meyerbeer, et pourtant il doit arriver certains moments où il rendra un hommage enthousiaste à la musique du dernier, lors même qu'il ne s'y abandonne pas entièrement. C'est en effet sur les ondulations de la musique rossinienne que se bercent le plus mollement les joies et les souffrances individuelles de l'homme, l'amour, la haine, la tendresse, le désir, la jalousie, la bouderie. Tout cela est le sentiment propre d'un homme seul. Aussi la mélodie prédomine-t-elle dans la musique de Rossini, la mélodie qui est toujours l'expression immédiate d'un sentiment isolé. Chez Meyerbeer, au contraire, nous trouvons le pouvoir souverain de l'harmonie. Dans le fleuve des masses harmoniques, les mélodies se fondent, se noient même, comme les sentiments particuliers de chaque homme se perdent dans le sentiment général de tout un peuple; et dans ce fleuve harmonique se précipite volontiers une âme saisie par les joies et par les douleurs de l'humanité, une âme qui a pris parti pour les grandes questions sociales. La musique de Meyerbeer est plus sociale qu'individuelle. Le public d'aujourd'hui, qui retrouve dans cette musique ses combats intimes et extérieurs, ses déchirements, ses misères et son espérance, s'incline devant ses propres passions et devant son propre enthousiasme, en applaudissant le grand *maestro*. La musique de Rossini était plus appropriée à l'époque de la restauration, où, à la suite de luttes et de désappointements politiques, les hommes blasés sur leurs intérêts généraux, rendaient au sentiment individuel ses droits légitimes. Pendant la révolution et l'empire, Rossini n'eût jamais acquis sa grande popularité. Robespierre l'eût peut-être accusé pour mélodies antipatriotiques et modérantistes, et Napoléon ne l'aurait certainement point placé comme maître de chapelle à la grande armée où il avait besoin d'enthousiasme collectif..... Pauvre cygne de Pesaro! le coq gaulois et l'aigle impériale t'eussent peut-être déchiré, et les champs de bataille de la vertu civique et de la gloire militaire te convenaient moins qu'un lac limpide au bord duquel te salnaient les lis innocents, où tu pus nager paisiblement et déployer ta grâce et ta beauté. La restauration fut le moment du triomphe de Rossini, et les étoiles mêmes du ciel, qui avaient alors congé et ne s'occupaient guère du sort des peuples, l'écoutaient avec ravissement. Mais la révolution de juillet a fait un grand mouvement dans le ciel comme sur la terre : les étoiles et les hommes, les anges et les rois, et même le bon Dieu ont été arrachés à leurs doux loisirs pour régler de nouveau de nombreuses affaires et ordonner une nouvelle époque. On n'a plus ni temps de reste ni assez de tranquillité d'âme pour se laisser bercer par les mélodies du sentiment privé. Ce n'est que lorsque les grandes harmonies de *Robert-le-Diable* ou des *Huguenots* grondent, s'exaltent et sanglottent, que les chœurs de l'univers écoutent et sanglottent, s'exaltent et grondent dans un enthousiaste unisson.

Voilà peut-être la grande raison qui fait que les deux grands opéras de Meyerbeer obtiennent ce succès colossal, inouï, dans le monde entier. Il est l'homme de son époque, et l'époque, qui sait toujours choisir ses gens, l'a tumultueusement élevé sur le pavois, en proclamant sa souveraineté, et elle le mène en triomphe. Ce n'est point une position commode que d'être promené sur les boucliers de la multitude. Le malheur ou bien la maladresse d'un seul écuyer peuvent nous faire chanceler d'une manière inquiétante, sinon nous blesser grièvement. Les couronnes qu'on vous jette à la tête peuvent vous écorcher parfois au lieu de vous rafraîchir; heureux qu'elles ne vous salissent pas quand elles viennent de mains malpropres; et puis une surcharge de lauriers peut faire ruisseler de votre front la sueur de l'inquiétude. Rossini, quand il rencontre un pareil cortége, sourit avec une parfaite ironie,

Digitized by Google

avec sa finesse italienne, puis se plaint du mauvais état de son estomac qui s'empire chaque jour, au point qu'il ne peut plus rien manger.

Cela est dur, car Rossini fut toujours un des plus grands gourmands. Meyerbeer est justement le contraire; c'est la modération même dans ses habitudes comme dans son extérieur; on ne trouve chez lui bonne table que lorqu'il a invité quelques amis. Je m'avisai un jour de tenter la fortune du pot, et ne rencontrai devant lui qu'un chétif plat de Stockfisch qui composait tout son diner; naturellement, j'assurai que je sortais de table.

Beaucoup de gens ont prétendu qu'il était avare, cela n'est pas vrai; il n'est avare que dans ses dépenses personnelles; vis-à-vis des autres il est tout générosité, et ses compatriotes indigens l'ont éprouvé jusqu'à l'abus. La bienfaisance est une vertu domestique dans la famille Meyerbeer, surtout chez la mère, à laquelle j'envoie tous les nécessiteux, et toujours avec succès. Cette dame est la plus heureuse mère du monde: partout retentit autour d'elle la gloire de son fils; en quelque lieu qu'elle aille, des lambeaux de sa musique viennent lui frapper les oreilles; c'est surtout à l'Opéra, quand le public entier exprime par des applaudissements forcenés son enthousiasme pour Giacomo, que son cœur maternel tressaille d'un ravissement que nous pouvons deviner à peine. Je ne connais dans l'histoire du genre humain qu'une seule mère que je puisse lui comparer: c'est la mère de saint Charles Borromée, qui put, de son vivant, voir son fils canonisé, et lui adresser des prières, s'agenouiller devant lui, et le prier à l'église parmi des milliers de fidèles.

Meyerbeer écrit maintenant un nouvel opéra que j'attends avec une grande curiosité. Le développement de ce génie est pour moi un spectacle remarquable; je suis avec intérêt les phases de sa vie musicale comme celles de sa vie personnelle, et j'observe les réactions réciproques qui s'établissent entre lui et son public européen. Il y a aujourd'hui dix ans que je le rencontrai à Berlin pour la première fois, entre le palais de l'Université et le corps de garde, entre la science et le tambour, et dans cette position il me parut fort mal à l'aise. Je me rappelle que je le trouvai avec un certain docteur Marx, lequel faisait partie d'une certaine régence musicale, qui pendant la minorité de certain jeune génie qu'on regardait comme le successeur légitime de Mozart, se prosternait sans cesse devant Sébastien Bach. L'enthousiasme pour Sébastien Bach n'avait pas seulement pour but de remplir convenablement cet interrègne; il s'agissait aussi de couler à fond la réputation de Rossini, que la régence craignait et détestait le plus. Meyerbeer passait alors pour imitateur de Rossini, et le docteur Marx le traitait avec une sorte de condescendance complaisante, avec un air d'affabilité protectrice, qui m'amuse fort à présent. Le rossinisme était alors le grand péché de Meyerbeer; on était encore loin de lui faire l'honneur de l'attaquer pour lui-même; il se gardait prudemment de toute espèce de prétention, et quand je lui racontai avec quel enthousiasme j'avais vu naguère en Italie représenter son *Crociato*, il sourit avec une mélancolie ironique et dit: « Vous vous compromettez en me louant, moi, pauvre écolier des Italiens, ici à Berlin, dans la capitale de Sébastien Bach. »

Meyerbeer était en effet devenu à cette époque tout à fait imitateur des Italiens; le dégoût de ce Berlinianisme spirituel à froid, poinu, raisonneur et décoloré, avait produit de bonne heure en lui une réaction instinctive; il s'enfuit en Italie, y jouit gaîment de la vie, s'y abandonna à ses sentiments naturels, et y composa ces charmants opéras, où le rossinisme est raffiné avec un surcroît d'art, où l'or est surdoré, où les fleurs sont parfumées de nouvelles senteurs; ce fut le temps heureux de Meyerbeer. Il écrivait dans l'ivresse de cette bonne sensualité italienne; et dans l'art comme dans la vie, il cueillit les fleurs les plus accessibles.

Mais cela ne pouvait longtemps suffire à une nature allemande; bientôt s'éveilla en lui le souvenir maladif de notre sérieuse patrie.

Couché sous les myrtes ultramontains, il voulut entendre murmurer les mystérieux ombrages des sombres chênes germaniques. Pendant que les zéphirs du Midi le caressaient, il pensait aux graves chorals du vent du Nord; peut-être sentait-il comme madame de Sévigné, qui, logée auprès d'une orangerie, et continuellement enveloppée des parfums d'oranger, finit par désirer l'odeur naïve d'une bonne charrette de fumier... Bref, une nouvelle réaction se fit; signor Giacomo redevint allemand, et se rattacha non à l'Allemagne vieille, vermoulue, caduque des pédants et des Philistins, mais à l'Allemagne jeune, généreuse et cosmopolite d'une nouvelle génération, qui s'est approprié toutes les questions de l'humanité, et qui les porte sinon sur sa bannière, au moins dans le fond du cœur.

Bientôt après la révolution de juillet, Meyerbeer se présenta devant le public, avec un ouvrage conçu sous le souffle de cette révolution, né de son esprit, *Robert-le-Diable*, dont le héros ne sait au juste ce qu'il veut, lutte sans cesse avec lui-même, image fidèle des oscillations morales de cette époque, d'une époque qui se débattit si douloureusement entre la vertu et le vice, s'épuisa en efforts infructueux, et n'eut pas toujours assez de force pour résister aux attaques de Satan. Je n'aime point cet opéra, ce chef-d'œuvre de l'indécision, je dis l'indécision, non pas seulement sous le rapport du sujet, mais aussi à cause de l'exécution; le compositeur ne se fie pas encore à son génie, n'ose pas s'abandonner à sa volonté, et sert en troublant la foule

Digitized by Google

au lieu de la dominer avec intrépidité. On appela alors Meyerbeer un génie timoré; c'était avec raison, il lui manquait la confiance victorieuse en soi : il avait peur de l'opinion publique, la moindre critique l'effrayait; il flattait les caprices des masses, et donnait à droite et à gauche d'ardentes poignées de main, comme s'il eût reconnu la souveraineté du peuple aussi dans la musique, et fondé son gouvernement sur les majorités, en opposition avec Rossini, qui exerçait en roi par la grâce de Dieu le pouvoir absolu dans l'empire des mélodies. Cette inquiétude ne l'a pas encore quitté dans la vie réelle, il se fait toujours une affaire de l'opinion du public; pourtant le succès de *Robert-le-Diable* a eu cet heureux effet, que ce souci ne le domine point pendant le travail, qu'il compose avec beaucoup plus de sûreté, qu'il laisse enfin prévaloir dans ses créations, la grande volonté de son âme. C'est avec ce surcroit de confiance qu'il a écrit *les Huguenots*, où toute hésitation a disparu, où le combat intérieur a cessé, où la conception et la forme gigantesque nous ravissent d'étonnement. Ce n'est que par c touvrage que Meyerbeer a conquis le droit de bourgeoisie dans la cité éternelle des esprits, dans la Jérusalem immortelle de l'art. Dans *Les Huguenots*, Meyerbeer se révèle enfin sans crainte; il y a dessiné en traits audacieux sa pensée entière, et tout ce qui remuait son âme, il a osé l'exprimer en pleine liberté. Ce qui distingue surtout cette œuvre est l'équilibre qui existe entre l'enthousiasme et l'exécution achevée, ou pour mieux dire, la hauteur égale qu'atteignent la passion et l'art. L'homme et l'artiste ont rivalisé ici, et quand celui-là sonne le tocsin des passions les plus orageuses, l'autre sait épurer et anoblir par l'harmonie ces rudes accents de la nature. Tandis que les masses sont saisies par la puissance intime, par la passion des *Huguenots*, les initiés de l'art admirent le talent qui se manifeste par la forme. Cette œuvre est une cathédrale gothique, dont les piliers élancés et la coupole colossale semblent avoir été assis par la main hardie d'un géant, tandis que les festons innombrables, les arabesques élégantes et les rosaces finement découpées, toute cette dentelure de pierre, attestent l'infatigable patience d'un nain. Géant audacieux : dans la conception et dans l'ensemble de la forme, nain ciseleur dans la délicate exécution des détails, l'architecte des *Huguenots* est aussi inconcevable pour nous, que les maitres maçons qui composèrent jadis les vieilles cathédrales. J'étais arrêté dernièrement devant la cathédrale d'Amiens en même temps qu'un ami, qui contemplait avec une terreur mêlée de compassion cet immense édifice, écrasant produit d'une puissance gigantesque et d'un labeur minutieux; il me dit enfin : — « Comment se fait-il que nous ne produisions plus aujourd'hui de semblables monuments? — Mon cher Alphonse, lui répondis-je, les hommes de ce vieux temps avaient des convictions; nous autres modernes n'avons que des opinions, et il faut un peu plus qu'une simple opinion, pour élever une de ces cathédrales gothiques. »

C'est cela. Meyerbeer est un homme de conviction. Ceci ne s'applique pas précisément aux questions sociales du jour, quoique à cet égard les sentiments soient plus solidement arrêtés chez lui que chez d'autres artistes. Meyerbeer, que les princes de cette terre cajolent au moyen de toutes les distinctions possibles, et qui de son côté comprend si bien ces distinctions, a cependant un cœur qui bat ardemment pour les intérêts les plus saints de l'humanité, et il avoue sans détour son culte pour les héros de la révolution. C'est un bonheur pour lui que la plupart des gouvernements du Nord n'aient pas l'intelligence de la musique, car elles verraient dans les *Huguenots* autre chose que le duel du catholicisme et du protestantisme. Néanmoins ses convictions ne sont pas de nature entièrement politique et moins encore de nature religieuse. Non, elles ne sont pas non plus religieuses, car sa religion n'est que négative. Elle consiste en ce qu'il ne veut, peut-être par fierté, point souiller ses lèvres d'un mensonge, et qu'il repousse certaines bénédictions importunes qui vous donnent la béatitude dans le ciel et une réputation d'hypocrite sur la terre.

La véritable religion de Meyerbeer est la religion de Mozart, de Gluck, de Beethoven : c'est la musique. C'est à elle seule qu'il croit, à elle seule qu'il demande son salut, et il vit dans cette foi avec une conviction qui ne le cède en profondeur, en passion et en constance à aucune croyance des siècles précédents. Je pourrais même dire qu'il est apôtre de cette religion. C'est avec un zèle et une ferveur apostolique qu'il traite tout ce qui touche la musique. Pendant que d'autres artistes sont contents quand ils ont créé quelque chose de beau, et qu'ils cessent même de s'intéresser à leur œuvre lorsqu'elle est terminée, chez Meyerbeer, au contraire, les douleurs les plus vives de l'enfantement commencent après la délivrance. Il n'est pas satisfait tant que la création de son esprit n'est pas révélée dans tout son éclat au reste du peuple, tant que le public entier n'est pas édifié par sa musique, tant que son opéra n'a point versé dans tous les cœurs les sentiments qu'il veut prêcher à l'univers, tant qu'il n'a pas communié avec l'humanité entière. De même que l'apôtre ne regarde ni aux peines ni aux souffrances quand il s'agit de sauver une seule âme égarée; ainsi Meyerbeer, s'il apprenait que quelqu'un niât sa musique, n'aurait pas de cesse qu'il ne l'eût converti à lui, et le moindre agneau ramené au bercail, fût-ce la plus pauvre âme de feuilletoniste, a plus de prix alors à ses yeux que tout le troupeau des croyants

Digitized by Google

qui l'adorent toujours avec une fidélité orthodoxe.

La musique est la conviction de Meyerbeer, et c'est peut-être la cause de toutes les inquiétudes, de tous les soins que le grand maestro ne saurait cacher, et qui par fois nous font sourire. Il faut le voir quand il a un opéra à l'étude. Il devient le tourment de tous les musiciens et chanteurs qu'il poursuit de répétitions continuelles. Il ne peut jamais être assez content. Une fausse note dans l'orchestre est pour lui un coup de poignard dont il croit mourir. Cette inquiétude le possède longtemps encore après que l'opéra a été représenté et accueilli avec une ivresse d'enthousiasme. Il ne craint pas moins qu'auparavant, et je crois qu'il ne sera satisfait que lorsque plusieurs milliers des admirateurs de son dernier opéra seront morts et enterrés, parce qu'il sera sûr au moins avec ceux-là qu'ils ne pourront plus se dédire. Les jours où l'on donne un de ses ouvrages, le bon Dieu ne peut jamais lui faire un temps à sa fantaisie. Qu'il pleuve ou qu'il gèle, il a peur que Mlle Falcon ne s'enrhume. La soirée est-elle chaude et brillante, il craint que cette sérénité de l'air n'attire les gens à la promenade, et que le théâtre ne soit vide. Rien ne peut se comparer aux peines que lui coûte la correction des épreuves quand on grave enfin ses partitions. Cette soif insatiable d'amélioration est devenue proverbiale chez les artistes. Mais il faut considérer que la musique lui est plus chère que la vie. Quand le choléra commençait à décimer Paris, je conjurai Meyerbeer de partir au plus vite; mais il avait à suivre pendant plusieurs jours encore des affaires qu'il ne pouvait remettre : il s'agissait d'arranger avec un Italien le libretto italien de *Robert-le-Diable*.

Les *Huguenots* sont, bien plus encore que *Robert-le-Diable*, une œuvre de conviction quant au fond et à la forme. Comme je l'ai déjà dit, tandis que les masses sont entraînées par le fond, l'observateur plus recueilli admire les immenses progrès de l'art, les formes nouvelles qui s'y produisent. Au dire des juges les plus compétents, tous les musiciens qui veulent écrire pour l'Opéra doivent dorénavant étudier les *Huguenots*. Meyerbeer a reculé les limites de l'instrumentation. Un travail inouï est celui des chœurs qui chantent comme un seul homme, en brisant avec les vieilles traditions théâtrales. Il n'y a pas eu, depuis *Don Juan*, d'événement musical plus grand que ce quatrième acte des *Huguenots*, où, après la terrible scène de la bénédiction des poignards, cette consécration de l'homicide, vient un duo qui surpasse encore cet effet; tour de force colossal que l'on croit à peine de ce génie timide, et dont la réussite nous ravit autant qu'elle nous étonne. Pour moi, je crois que Meyerbeer a résolu ce problème, non par des moyens d'art, mais par des moyens naturels; car ce fameux duo exprime une succession de sentiments qui n'ont peut-être jamais été mis en œuvre dans un opéra, ou du moins ne l'ont point été avec cette vérité, et qui enflamment dans les cœurs de la génération actuelle les sympathies les plus fougueuses. J'avoue, en ce qui me touche, que jamais musique ne m'a fait battre le cœur aussi violemment que ce quatrième acte des *Huguenots*, mais que je me soustrais volontiers à ces émotions pour me réfugier avec plus de plaisir dans le second acte. Celui-ci est une idylle, semblable, pour l'amabilité et la grâce, aux comédies romantiques de Shakespeare, ou mieux encore à l'*Aminta* du Tasse. On y découvre en effet, sous les roses de la joie, une douce tristesse qui rappelle l'infortuné lauréat de Ferrare; c'est plus le désir de la gaîté que la gaîté même; ce n'est point là un rire cordial, mais un sourire du cœur, le sourire d'un cœur secrètement malade et qui ne peut que rêver la santé. Comment se fait-il qu'un artiste loin duquel ont été, depuis le berceau, chassés tous les soucis rongeurs de la vie, qui, né dans le sein de la richesse, mignardé par toute une famille opulente dévouée avec enthousiasme à ses moindres caprices, pouvait plus qu'aucun autre artiste mortel compter sur le bonheur; comment se fait-il que cet homme ait appris ces immenses douleurs qui sanglotent et gémissent dans sa musique? Car ce que le musicien lui-même ne ressent pas, il ne peut l'exprimer d'une façon si puissante. C'est une chose étrange que l'artiste dont les besoins matériels sont satisfaits, tombe en proie à des souffrances morales d'autant plus cuisantes! Mais c'est un bonheur pour le public qui doit aux peines de l'artiste ses jouissances les plus idéales. L'artiste est cet enfant des contes populaires dont chaque larme était une perle véritable. Hélas! cette impitoyable marâtre, qui s'appelle le monde, bat cruellement le pauvre enfant pour qu'il pleure beaucoup de ces perles.

On a voulu reprocher aux *Huguenots*, plus encore qu'à *Robert-le-Diable*, le défaut de mélodies; ce blâme ne repose que sur une erreur. *La forêt empêche de voir les arbres*. La mélodie est subordonnée ici à l'harmonie, et déjà, dans une comparaison avec la musique purement individuelle de Rossini, où le contraire a lieu, j'ai remarqué que cette prédominance de l'harmonie est ce qui donne à la musique de Meyerbeer ce caractère des passions collectives, sociales et humanitaires. Et pourtant elle ne manque pas de mélodies; seulement, il n'est point permis à ces mélodies de ressortir brusquement et pour ainsi dire avec égoïsme; elles ne doivent que contribuer à l'ensemble, elles sont disciplinées; tandis que chez les Italiens les mélodies se posent à part, je dirais presque hors la loi. On n'y fait pas attention; mais bien des simples soldats se battent dans une grande bataille aussi bien que le Calabrois, héros isolé de grand chemin, dont la bravoure person-

Digitized by Google

nelle nous frapperait moins s'il combattait en rang et en ligne au milieu de troupes régulières. Je ne veux certainement pas refuser à la prédominance de la mélodie le mérite qui lui est propre: je dois seulement faire remarquer que c'est à cette cause qu'il faut attribuer, en Italie, l'indifférence pour l'ensemble d'un opéra, pour l'opéra considéré comme une œuvre d'art indivisible; indifférence qui s'exprime si naïvement, que lorsqu'il ne se chante pas de morceau de bravoure, on reçoit des visites dans les loges, on y bavarde sans gêne, si même l'on n'y joue pas aux cartes.

La prédominance de l'harmonie dans les créations de Meyerbeer est peut-être le résultat nécessaire d'une instruction large qui embrassait le domaine de la pensée et celui des faits; on a dépensé pour son éducation des trésors, et son esprit était un fonds fertile; il fut initié de bonne heure à toutes les sciences, et se distingue à cet égard de la plupart des musiciens, dont la brillante ignorance est d'autant plus excusable, que le plus souvent le temps et les moyens leur ont manqué pour acquérir beaucoup de connaissances autres que celles de leur profession. Chez Meyerbeer, l'acquit s'est identifié avec la nature, et l'école du monde lui a donné son entier développement; il est du petit nombre des Allemands que la France même a dû reconnaître comme des modèles d'urbanité. Il fallait peut-être un pareil degré de culture pour rassembler et mettre en œuvre, d'une main sûre, les matériaux nécessaires à la création des *Huguenots;* mais ce qu'on gagne en étendue de conception, en clarté de coup-d'œil, n'est-il pas compensé par la perte d'autres qualités? La culture détruit chez l'artiste ce mordant d'accentuation, cette âpreté de coloris, cette naïveté de pensées, cette spontanéité immédiate de sentiments que nous admirons tant chez des natures rudement limitées et mal-apprises.

L'éducation est sans contredit chèrement achetée, et la petite Blanka a raison; cette petite fille de Meyerbeer, enfant d'environ huit ans, envie l'oisiveté des petits garçons et des gamines qu'elle voit jouer dans la rue, et elle disait l'autre jour: « Quel malheur pour moi d'avoir des parents bien élevés! il faut que j'apprenne toutes sortes de choses et que je reste bien sage du matin au soir, pendant que les enfants de gens mal élevés sont bien heureux de courir et de s'amuser là-bas toute la journée. »

HENRI HEINE.

INCENDIE DU THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Nuit du 14 au 15 janvier 1838.

Le sinistre, qui en l'espace de quelques heures a détruit l'une des trois scènes lyriques de la capitale, nous a profondément affligés, ainsi que tous les amis de l'art musical; mais, avant de donner à nos lecteurs l'exposé des détails authentiques que nous avons recueillis sur ce funeste événement, nous allons jeter avec eux un coup d'œil en arrière sur l'histoire succincte du théâtre Italien, depuis son importation à Paris jusqu'à nos jours; et ce résumé rétrospectif leur fera sentir encore plus vivement tout ce qu'il y a de cruel pour les artistes en particulier et le public en général, dans l'anéantissement de cette scène sur laquelle la pensée vivace et profonde de Mozart brillait encore avec tant d'éclat, deux heures avant l'incendie dont nous déplorons les conséquences funestes.

La musique italienne fut entendue pour la première fois à Paris en 1645, par les soins du cardinal Mazarin, qui fit représenter, au palais du Petit-Bourbon, *la Festa theatrale della finta Pazza*, espèce d'embryon d'opéra. La partition, écrite par Giulio Caccini, obtint beaucoup de succès, à cause surtout de l'exécution des chanteurs italiens, dont la brillante et large méthode n'était pas même soupçonnée à cette époque en France.

En 1647, *l'Orfeo e Euridice* de Claudia Monteverde fut représenté au Palais-Royal, devant toute la cour de Louis XIII. Cette fois, l'action dramatique eut plus de régularité, et le théâtre, machiné par les soins du marquis de Sourdeac, présenta un effet tout nouveau alors: celui des changements à vue, si communs aujourd'hui sur nos plus modestes scènes.

Treize ans plus tard, c'est-à-dire à l'époque du mariage de Louis XIV, en 1660, l'*Ercole amante*, de Emilio Cavalliere, fut représenté devant leurs majestés, par des chanteurs qu'on avait fait venir exprès d'Italie. Cet opéra séria, encore mieux conduit que les deux précédents, offrit aussi, pour la première fois, un prologue, genre de préface lyrique que Lully porta ensuite à sa dernière perfection. Mais le public parisien, encore trop peu avancé en musique pour comprendre la forme nombreuse et élégante de la mélodie italienne, ne fut pas admis à jouir du spectacle lyrique que la cour se donnait, et il s'en consola en applaudissant, à l'Académie royale de Musique, les airs chevrottants de Cambert, le seul musicien distingué que la France possédât à cette époque, et les chanteurs italiens repassèrent les Alpes, pour aller retrouver dans leur patrie un ciel plus bleu et des auditeurs dignes de les entendre.

Ce ne fut qu'en 1754 qu'une troupe de chanteurs italiens vint en France, pour y faire entendre les opéras buffa des Pergolèse, Rinaldio et Jomelli.

Les représentations de la compagnie italienne obtinrent tant de succès, que l'administration de l'Académie royale de Musique en trembla, et influença tellement la cour de Versailles, qu'une ordonnance royale fit fermer la salle du faubourg Saint-Germain.

Un habile traducteur, le Castil-Blaze du temps, voyant que le public goûtait avec délices la mélodie italienne, se mit à l'œuvre, et bientôt, au lieu de la *Serva padrona*, les Parisiens applaudirent la *Servante maîtresse*, de Favart, de sorte que l'ordonnance qui bannissait la troupe italienne n'exila de fait que les chanteurs ultramontains et leur idiome euphonique.

Beaucoup d'autres opéras buffa furent *ajustés* pour la scène française, et la *Comédie-Italienne* alla s'établir rue Mauconseil, sur l'emplacement où la Halle-aux-Cuirs fut construite depuis, sous le règne de Louis XVI. Mais les compositeurs français s'étant formés à l'audition des partitions italiennes traduites, bientôt Montigny et Philidor écrivirent *ad hoc* des opéras originaux

Digitized by Google

en français, et Grétry, leur brillant émule, acheva de porter la prospérité de la Comédie-Italienne à son apogée. Un fait digne de remarque, c'est que Duni, maëstro italien, étant venu en France vers le dernier tiers du XVIIIe siècle, préféra écrire ses opéras si naïfs en français qu'en italien. D'ailleurs, l'étude de la langue italienne, si à la mode sous le ministère de Mazarin, était, en 1760, généralement négligée par la bonne société parisienne, et les chanteurs ultramontains ne venaient plus à Paris que pour se faire entendre, soit dans les salons de la noblesse, soit aux *Concerts spirituels* que Danican Philidor, le frère du célèbre compositeur et joueur d'échecs de ce nom, avait fondés aux Tuileries, en l'an 1725.

La Comédie-Italienne, qui n'avait plus d'italien que son nom, se réunit vers la fin du dernier siècle à l'Opéra-Comique, et si dès cet instant l'exécution des partitions françaises fut plus parfaite, il n'en est pas moins vrai de dire que les compositeurs perdirent par cette réunion la noble émulation qui les tenait précédemment en haleine; car, avant cette fusion des deux scènes lyriques secondaires, un sentiment de rivalité bienveillante d'ailleurs, excitait les compositeurs de la Comédie-Italienne et du théâtre Feydeau à mérlter chacun de plus en plus la faveur du public; et c'est à cette concurrence musicale, concurrence qui permettait à beaucoup plus de compositeurs de se produire, que nous devons Chérubini, Kreutzer, Le Sueur et Méhul, qui tous les quatre écrivirent chacun un opéra dont le titre était semblable. Personne n'ignore que Kreutzer et Chérubini comptent chacun une *Lodoiska* parmi leurs productions lyriques, et l'on sait aussi que Méhul essaya, mais sans succès, de *refaire* la *Caverne* de Le Sueur.

Les premières guerres de la république durent nécessairement éloigner les chanteurs italiens du sol français; mais Napoléon les ayant faits nos compatriotes de par son épée, ils quittèrent les départements du *Tibre* et de l'*Arno* pour venir charmer celui de la *Seine;* et en 1810, l'Odéon prit le nom de *Théâtre de l'Impératrice*, et leur offrit un brillant asile.

Sous la restauration, l'Opéra Buffa quitta le faubourg Saint-Germain pour aller s'installer d'abord dans la salle qui vient d'être consumée, puis dans la jolie mais petite salle Louvois, voisine alors de l'Académie royale de musique; et ce ne fut qu'en 1825, et grâces à la munificence du roi Charles X, que le théâtre Favart leur a été accordé définitivement. La liste civile acquit cette salle de M. de Lamarre, son propriétaire, pour une somme de 700,000 francs. Les réparations intérieures de la salle coûtèrent en outre plus d'un million à la maison du roi. Le gouvernement de Louis-Philippe a continué l'œuvre de la restauration, et, les Chambres législatives aidant, une subvention de 70,000 francs est accordée chaque année à l'administration actuelle du théâtre royal italien, qui, à cause des émigrations en Angleterre de ses principaux chanteurs, décida sagement que le cours des représentations, fixées au nombre de quatre-vingt-deux par saison, n'aurait lieu qu'à partir du 1er octobre jusqu'au 31 mars inclusivement.

Il y avait huit ans que l'habile association de MM. Robert jeune et Severini dirigeait avec bonheur et talent le Théâtre-Italien, lorsque l'incendie récent est venu arrêter leur entreprise au moment le plus prospère, réduire à la plus profonde détresse une foule d'artistes et d'honnêtes employés, et, ce qui est plus affreux, rompre cette association de deux hommes recommandables en causant la mort violente de l'honorable M. Severini.

Mais faisons taire pour quelques instants encore les justes regrets que la mort de cet homme de bien nous cause, pour reprendre notre rôle d'historien. Le dimanche 14 courant, on donna par extraordinaire, à la salle Favart, une représentation du *Don Giovanni*, de Mozart. Jamais cette ravissante musique n'avait produit autant d'effet; la plupart des principaux morceaux furent *bissés;* il semblait enfin que le public eût alors le pressentiment du malheur qui le menaçait de le priver, pour longtemps peut-être, de l'audition du chef-d'œuvre allemand. La rigueur du froid est la cause indirecte de l'incendie, puisqu'on l'attribue au tuyau du calorifère du foyer des artistes de l'orchestre, qui, chauffé jusqu'à devenir rouge, aurait mis le feu au magasin de décors, au milieu duquel il passait. Vers une heure du matin, c'est-à-dire deux heures après la sortie du public, le pompier de service sur le théâtre sentit une forte odeur de fumée, et se rendit à l'endroit d'où elle émanait; mais il était déjà trop tard! le feu avait gagné les frises de la scène, et en moins de dix minutes elle était toute en feu. Malgré les secours les plus prompts venus du dehors, on ne put se rendre maître de l'incendie, parce qu'on manquait d'eau; enfin, à deux heures moins un quart, le comble de ce magnifique édifice tomba avec fracas dans la fournaise qui l'avait miné; et au même instant, le ciel refléta une vive lumière qui causait à l'âme une impression mêlée d'effroi et de tristesse. Jusqu'alors on espérait que les vingt et quelques personnes employées et logées dans le théâtre avaient échappé au danger imminent qui les menaçait; mais la consternation des artistes accourus pour porter les secours qu'on réclamait de tous les bons citoyens fut extrême, lorsqu'ils apprirent la mort de M. Severini, le régisseur-général du Théâtre-Italien.

Tous les journaux ont raconté l'étrange fatalité qui a permis que celui dont la conservation était l'unique pensée de tous dans ce moment affreux, ait perdu seul la vie en voulant échapper à un danger qui n'avait plus rien de réel pour lui. Ayant recueilli quelques renseignements sur la vie de cet excellent et habile administrateur, nous dirons que Severini, né en 1785, à Bologne (états romains), reçut une brillante éducation, et vint en France vers 1822, après avoir exercé en Italie la profession d'instituteur particulier dans quelques familles italiennes distinguées. Ayant perdu, par suite d'une banqueroute, toutes ses économies; Severini, qu'un grand fonds de philosophie n'abandonna pas dans une position aussi critique, se résigna à recommencer sa vie d'instituteur à Paris, et, en 1823, il entra en qualité de professeur de langue italienne à l'institution de Chorron, rue de Vaugirard. Une place modeste d'avertisseur et de sous-secrétaire étant devenue vacante au théâtre Louvois, Barilli, alors régisseur-général, l'offrit à Severini, qui l'accepta avec reconnaissance. Bientôt, quoique placé à un poste aussi secondaire, la fermeté du caractère de Severini et ses vues lucides en fait d'administration le firent remarquer des différents directeurs qui se succédèrent; et enfin, en 1830, M. Robert, ayant obtenu le privilége du théâtre Favart, le choisit pour régisseur-général, et l'associa, par un traité particulier, aux chances de succès que lui promettait cette excellente entreprise. Chacun sait de quelle brillante fortune le théâtre royal italien jouit depuis huit ans surtout; et la reconnaissance des artistes et de M. Robert lui-même l'attribuent à l'active et intelligente coopération de Severini. Enfin, au moment où cet habile administrateur allait jouir des fruits de ses longs travaux, la mort est venue fondre sur lui,

Digitized by Google

et c'est quand il rêvait son retour dans sa patrie bien-aimée qu'il a été enlevé à ses nombreux amis.

Ses obsèques ont eu lieu mercredi dernier à l'église Saint-Roch. La voix d'aucun des pensionnaires ou plutôt des amis de Severini ne s'est fait entendre aux pieds de son cercueil. La douleur causée par une si grande perte avait paralysé en quelque sorte tous ceux qui l'entouraient! mais un littérateur distingué, M. Louis Viardot, au moment où la tombe de Severini allait se fermer sur sa dépouille inanimée, a prononcé une touchante allocution qui a vivement impressionné tous ceux qui avaient suivi le char funèbre jusqu'au cimetière du Nord. Enfin, cette mort qui a absorbé tous les regrets et toutes les sympathies, n'est pas malheureusement la seule perte qu'on ait à déplorer : deux intrépides sapeurs-pompiers, nommés Ferron et Petit-Louis, ont été, dit-on, asphyxiés.

Parmi les personnes qui ont montré le plus de courage et de zèle pendant l'incendie, nous devons citer M. Desclos, employé du théâtre, qui, au péril de sa vie, a descendu jusque sur le balcon du premier étage M. Severini, et l'eût sauvé tout à fait, si ce dernier avait eu assez de calme pour attendre son libérateur, qui, l'ayant mis en lieu sûr, avait seulement songé à préserver la vie de sa mère, de sa femme et de son enfant après celle de son directeur!

M. Grimaldi, choriste, s'est conduit aussi avec un zèle digne des plus grands éloges; non content d'avoir bravé la mort pendant la terrible nuit du 15 janvier, il est resté trois jours entiers sur les décombres fumants, et c'est à sa présence d'esprit et à son courage que l'administration doit d'avoir conservé toutes les parties de chant et d'orchestre du répertoire moderne; ce qui permettra, dit-on, de reprendre le cours des représentations mardi prochain à la salle Ventadour.

Une panique, excitée à dessein par quelques malfaiteurs, a presque ruiné M. Paccini, l'éditeur du boulevard des Italiens; mais on assure que, grâce à la générosité d'un grand nombre de nos plus illustres compositeurs, qui se sont empressés d'offrir à M. Paccini un album des *Cent-Un*, qu'il publiera incessamment, cet honorable éditeur sera préservé d'une ruine certaine.

La salle incendiée avait été construite en 1781, sur les dessins de l'architecte Heurtier, et elle passait, avec raison, pour la plus élégante et la plus sonore de toutes les salles lyriques de la capitale.

Espérons que le gouvernement, qui n'ignore pas quelle a été l'influence heureuse du Théâtre-Italien sur l'art musical en France, s'empressera de relever de ses ruines l'une des premières scènes de l'Europe musicale, et que bientôt elle sera réédifiée, plus brillante que jamais. Du reste, et nous ne le pensons pas, si le concours des Chambres se refusait à cette réédification, la troupe italienne est assez puissante en talents pour se bâtir un asile elle-même; qu'elle donne, dans ce but, une série de représentations, et les merveilles que la fable attribue à Amphion étonneront dans quelque temps le public parisien : la nouvelle Thèbes musicale surgira aux accents enchanteurs des Grisi, Persiani, Tamburini, Lablache et Rubini!

A. Elwart.

Marseille, le 5 décembre 1837.

Monsieur,

J'espère de votre impartialité que vous voudrez bien insérer dans le plus prochain numéro de votre journal la réponse que je fais à M. Henry Blanchard, sur l'article qu'il a publié contre moi dans le numéro 44 de votre *Gazette Musicale*, en date du 29 octobre dernier. Si, contre mon attente, vous vous refusez à cette insertion, j'userai des moyens que la loi me donne pour vous y contraindre.

J'ai l'honneur de vous saluer.

Bouchet.

Marseille, le 3 décembre 1837.

Monsieur Henry Blanchard, l'un des rédacteurs de la revue et *Gazette Musicale*, à Paris.

Ce n'est pas sans une vive surprise, monsieur, que j'ai lu votre article à mon sujet dans le numéro 44 de la revue *Gazette Musicale*. Cependant, c'est moins pour le combattre que je vous écris, que pour me plaindre de la violation d'une correspondance entre M. Berlioz et moi (1). Voici les faits, je laisse au public impartial d'apprécier votre délicatesse. Il y a près d'un an et demi, j'envoyai à M. Berlioz les quatre œuvres qui font le sujet de votre article. Mais c'était une affaire purement d'intérêt entre M. Maurice Schlesinger, éditeur, et moi, dont M. Berlioz se trouvait l'intermédiaire. Si mes propositions ne convenaient pas, une réponse de ces messieurs suffisait, et tout en restait là. Point du tout : au bout de dix-huit mois d'attente, ces messieurs, non contents d'un procédé que je ne croyais pas mériter, lancent contre moi un petit roquet (c'est vous, monsieur), qui ne se contente pas d'aboyer contre mes ouvrages, mais fait le plaisant sur ma personne et cherche à verser le ridicule sur les compositeurs départementaux, qui n'ont pas reçu le baptême de Paris. Mes confrères n'ont pas besoin de moi pour leur défense, ils ne sont que trop justifiés par l'état dégradant où l'art musical est à Paris. Qui d'entre eux ne s'indigne de voir la musique, cet art divin, avilie, prostituée, descendue au rang des plus viles opérations industrielles, et n'ayant de refuge et de sanctuaire qu'au milieu d'un petit nombre d'hommes vraiment embrasés du feu sacré? Vous ne me connaissez pas, monsieur, vous ne savez pas qui je suis; mais moi je vous connais bien sans vous avoir vu. Vous êtes un tout jeune homme, qui, pour faire de ce misérable esprit de journal, ne craignez pas de compromettre les noms

(1) Je suis surpris de me trouver mêlé à cette affaire. M. Bouchet m'a effectivement écrit, il y a un an, pour me prier de faire exécuter, dans un de mes concerts, la cantate de *Circé*, mais je n'ai jamais reçu cet ouvrage, ni aucun de ceux dont il est question dans l'article de M. Blanchard, et ils me sont tous, à l'heure qu'il est, complétement inconnus. (H. Berlioz.)

hoorables auxquels vous êtes accolé, et de déconsidérer un artiste, un homme passionnément épris de son art, qui en a fait l'étude et les délices de toute sa vie et qui, en admettant même qu'il se fût trompé, avait droit, ce me semble, aux égards et à l'estime de ceux qui savent combien il est difficile d'atteindre jusqu'aux grands maîtres. Et qu'êtes-vous donc, monsieur, pour vous permettre de telles sottises? quels ouvrages avez-vous livrés à l'admiration du monde musical? qu'avez-vous fait? Vous êtes parfaitement inconnu. Encore si vous aviez l'intelligence des termes que vous employez. Mais, à vous lire, on dirait le contraire, on serait du moins forcé d'avouer que vous êtes malheureux dans leur application. A propos d'un morceau, vous dites qu'il est en fa *majeur*... si bémol *majeur;* vous prenez un andante pour une valse. Vous trouvez qu'il n'y a point de relation entre un morceau en *re* bémol *majeur* et un autre en *fa* dièse *majeur*, etc., etc. Quand on est de cette force, on a beau faire de l'esprit, on doit avant tout chercher un ami charitable qui corrige vos niaiseries.

Vous pensez bien, monsieur, que je n'entrerai point avec vous dans la discussion du plus ou moins de mérite de mes ouvrages. Il est naturel que je les croie bons, puisque je les ai composés. Je ne vous citerai point les lettres de Chérubini, de Baillot, de Kalkbrenner, de Léopold Aimon; les témoignages flatteurs de Jobo Field, de Lafont (violon), Bertini, Mazas, Rode, etc.; je me bornerai seulement à vous faire connaître l'opinion de Boïeldieu. Voici un extrait de ce qu'il m'a écrit. « *J'ai retrouvé dans votre cantate* ce que m'avaient » annoncé les morceaux que vous voulûtes bien m'en- » voyer à Paris : de la franchise dans les motifs et des » effets dramatiques bien entendus, un beau style de » chant, et en général un tour facile, qui est toujours » la qualité principale dans un morceau qui n'a pour » but que de bien rendre l'expression des paroles et » non l'étalage des combinaisons harmoniques. Rece- » vez donc, monsieur, mon compliment sur ce mor- » ceau, et veuillez en même temps recevoir l'assu- » rance, etc. »

Signé Boïeldieu.

Hières, 28 mars 1832.

Vous pensez bien, monsieur, qu'avec un pareil témoignage, vous allez être la risée de toute l'Europe musicale.

Je vous abandonne aussi mes fautes de français, mes incorrections de style; c'est pâture digne de vous à propos d'œuvres de musique.

Je vous laisse vous égayer tout à votre aise sur mes souscripteurs à mon œuvre de *Circé* qui n'est point à prix fixe puisqu'elle n'a pas été mise en vente; sur mes prétentions à dérider les faces administratives, toutes plaisanteries fort plaisantes, je le répète, à propos d'une œuvre musicale.

Je ne puis cependant me refuser au plaisir de vous dire que ce grand finale dédié à Kalkbrenner, et qui vous fait pitié, est tiré d'un de mes quatuors qui a été baptisé à Londres par le célèbre Cramer; qu'il a fait le tour de l'Europe avec Alexandre Bouchet, et que ce fameux violoniste, après avoir entendu les morceaux que vous ramasseriez à peine au coin d'une borne, m'a jugé digne de partager avec lui une mèche de cheveux qu'il a coupée lui-même sur la tête de l'immortel Béethoven.

Je finis, monsieur, non pas en vous disant avec Boileau : Soyez plutôt maçon... A votre âge, car je vous crois excessivement jeune, toute ressource n'est pas perdue; mais en vous conseillant d'étudier, d'étudier sans cesse nos maîtres, de croire un peu moins à votre mérite, un peu plus à celui des autres, et de ne pas rabaisser les fonctions sublimes que vous exercez en les faisant descendre à la farce et aux personnalités. Car vous le savez, monsieur, des injures, des quolibets, ne sont pas des raisons, pas plus que la méchanceté n'est du talent.

Je suis, dans cette attente, votre dévoué serviteur.

Bouchet.

P. S. Pour guérir tant soit peu la mauvaise humeur où vous aura mis ma réponse, je joins ici quelques lignes que je viens de recevoir d'un musicien de Paris, dont je tairai le nom, mais qui vous est parfaitement connu. Vous serez convaincu, je l'espère, qu'on peut avoir le bon goût sans avoir reçu votre prétendu baptême parisien.

« Nous nous entretenons volontiers sur votre compte, » en reconnaissant surtout votre inébranlable persévé- » rance dans le bon goût musical et votre courageuse » indignation contre les fauteurs et complices de la » cabale du vacarme. Qui nous délivrera de ces nou- » veaux barbares? Je ne vois d'autre moyen que d'é- » lever, face à face de ces orchestres chinois, des » concerts où serait entretenu le feu sacré de notre » belle école, et qui mettrait les élèves de l'art à portée » de juger par comparaison quels sont les modèles qu'il » faut imiter. Ces idées circulent; il ne faudrait que » donner un centre à la bonne volonté des vrais musi- » ciens qui se sont dispersés devant les cyclopes de » l'harmonie.

» Vous avez tout ce que l'on peut désirer pour réus- » sir dans vos efforts en faveur de nos grands maîtres, » et il serait digne de Marseille d'être le théâtre de ce » nouveau combat. Entre tous les amis qui seront char- » més de vous y voir signaler, comptez pour un des » plus empressés celui qui vous salue et embrasse bien » cordialement. »

R....

Digitized by Google

RÉPONSE A M. BOUCHET DE MARSEILLE.

Monsieur,

Il n'était pas nécessaire de nous dire que vous emploieriez les voies extra-judiciaires pour faire insérer votre réponse à un article de la *Gazette musicale*, qui vous concerne. Certes, votre lettre rentrait trop dans la catégorie de ces bonnes fortunes qui nous arrivent si rarement à nous autres malheureux critiques, forcés de rendre compte d'ouvrages insignifiants, nuls ou plats, pour qu'on ne s'empressât pas de vous imprimer tout vif, avec recommandation même à notre prote (voyez si cela n'est pas agir en ami généreux), de mettre votre lettre en aussi bon français que possible, quoique vous ne teniez pas absolument, nous dites-vous, à ces bagatelles-là.

Vous prétendez que vous êtes artiste, monsieur Bouchet? Eh bien! je vous avouerai franchement que je ne m'en serais pas douté, et que j'avais cru sentir s'exhaler de vos œuvres un parfum de musique d'amateur, qui n'a rien de commun avec celui qu'on respire en analysant les pages de Hummel, de Schubert ou de Cherubini; mais enfin, vous êtes artiste, et vous prétendez *avoir droit aux égards et à l'estime de tous, parce que vous êtes épris de votre art et qu'il fait vos délices, en admettant même que vous vous soyez trompé dans vos études.* Permettez-moi de vous dire que ceci n'est nullement rationnel, et que, si l'on a pu faire disparaître vos fautes d'orthographe, il n'est pas aussi aisé de suppléer votre défaut de logique. A cette absence de logique, vous joignez celle de la politesse; et les mots de sottise, de roquet, de niaiserie découlent si facilement de votre plume, que je m'attendais à trouver pour péroraison à votre lettre, en style élégant de votre pays, et pour rappeler l'atticisme du langage de votre ville natale, qui tire son origine de la Grèce : QUÉ LE TRO DÉ MIOU TI CURE, BAGASSE NÉ CRITIQUE! Ce qui, je crois, peut se traduire à peu près par : QUE LA COLÈRE DE DIEU TE FOUDROIE, PALTOQUET DE CRITIQUE!

Je pensais en vous lisant, monsieur, à cet organiste de la Ciotât, nommé Marin, immortalisé par Beaumarchais, et qu'il nous a personnifié d'une manière si pittoresque dans ses Mémoires; je pensais à la peinture si grotesque qu'il en trace, en faisant suivre son portrait de cette question provençale : QUES-A-QUO? et je me prenais à avoir une velléité d'adresser des remerciements à la Providence, comme le fit Beaumarchais, de lui avoir donné un tel adversaire.

Vous voulez absolument, monsieur, que je sois un critique en herbe : vous vous trompez. Si je m'étais fait lithographier comme vous côte à côte de quelque grand homme, vous pourriez juger du contraire par ma physionomie, et vous verriez que je n'ai pas le désagrément d'être tout jeune comme vous l'affirmez. Il ne m'est pas permis de dire comme Victor Hugo :

> Le siècle avait deux ans lorsque je vins au monde.

Je ne puis que m'écrier dans un transport poétique, car votre beau distique :

> La Circé de Bouchet, la Circé de Rousseau
> Formeront désormais un unique tableau,

m'a rendu maniaque de poésie; je ne puis, dis-je, que m'écrier en parodiant l'auteur des *Orientales* :

> Mirabeau s'éteignait quand je vis la lumière,

ce qui reporte, comme vous voyez, ma venue en ce monde vers le commencement de 1791. Ce point établi, il s'agit d'établir aussi les droits de la critique musicale, si singulièrement exercée par la plupart de nos littérateurs feuilletonistes. La mienne a été décente et convenable à votre égard. Si vous l'avez trouvée un peu trop gaie, c'est qu'il est vraiment fort plaisant, je vous le déclare, monsieur Bouchet, et je ne suis pas le seul à penser ainsi, de vous voir aller à la postérité bras dessus bras dessous avec celui que vous appelez le prince des poëtes français. Et quant aux deux *Circé* de Bouchet, de Rousseau, qui ne font désormais qu'un unique tableau (pardonnez-moi la légère variante que je fais subir à votre distique, et surtout de le citer ainsi au courant de ma vile prose) quant à cette cantate, dis-je, si vous voulez relire avec un peu plus d'attention l'article qui vous a tant choqué, vous y verrez *que votre œuvre ne manque pas d'un certain faire musical; que la déclamation en est vraie, naturelle; que les modulations, sans être neuves, sont suffisantes; que votre récitatif ne manque pas d'une sorte d'énergie, etc.* Que vouliez-vous que je disse de plus? Que vous avez égalé, surpassé Mozart et Sacchini? C'est alors que j'aurais été aussi ridicule que vous prétendez que je le suis : il est vrai que vous m'auriez peut-être dédié quelque sonate ou quelque cantate, et qu'alors je n'aurais pas été la risée de l'Europe musicale, comme vous me l'annoncez... Eh! mon pauvre monsieur! sachez bien que l'Europe musicale, préoccupée un instant du silence de Rossini, l'a bien vite oublié pour Meyerbeer; qu'elle ne s'occupe nullement de moi, et qu'il est d'un ridicule grotesque à vous de croire qu'elle sût seulement que vous existiez avant que je ne vous eusse mis quelque peu en lumière.

Et maintenant, il faut bien vous dire, pour constater ma compétence en matière de juridiction musicale que vous récusez, que j'ai fait au moins douze pieds cubes de contre-point double, triple, quadruple, et autant de fugues avec l'habile théoricien Reicha; que j'ai travaillé la musique de scène avec notre grand Méhul, ce que je puis constater par des authographes de ces maîtres; et, qu'indépendamment de ces études

Digitized by Google

en musique sévère, j'ai lancé sur la plupart des théâtres de Paris une centaine, au moins, d'étincelles musicales, de mélodies qui sont devenues populaires, et que vous avez peut-être fredonnées vous-même, sans vous douter que vous chantiez la musique d'un homme destiné à devenir votre ennemi futur et involontaire, par ses fonctions de critique impartial.

Que si vous persistez à savoir de quel droit je me suis fait critique, je vous répondrai que c'est du droit de mon caprice et de ma fantaisie; du droit qu'a tout Français de prendre une plume et de s'en servir, pour se moquer des choses qui sont ridicules. Je vous dirai encore, qu'ayant donné un drame en cinq actes au Théâtre-Français, fort bien traité par le public, mais fort maltraité par un ministre d'alors et par la critique, je me fis journaliste pour me donner le plaisir de juger les *jugeurs;* et voilà.

Vous cherchez à nous éblouir, monsieur, comme vous l'êtes vous-même par les noms d'hommes à réputation, dont vous faites scintiller les suffrages à nos yeux. Je voudrais ne pas détruire vos illusions artistiques sur les certificats de célébrité que vous vous êtes fait octroyer par quelques-unes de nos sommités musicales; mais la naïveté crue et provinciale de votre amour-propre lève mes scrupules à ce sujet. Vous me jetez d'un air triomphant une lettre bienveillante de Boïeldieu, qui vous donne, à ce que vous croyez, un brevet d'immortalité. Ne savez-vous donc pas que la plupart de nos grands talents de Paris possèdent un fonds inépuisable de bienveillance universelle? Mon ami Nodier m'a dit plus de vingt fois, avant et même depuis qu'il est académicien : « Vous avez du talent, de l'esprit, mon cher; vous êtes plein de génie, etc. » Cela coûte si peu à dire, à écrire même, et on trouve tant de Bouch... pardon, je veux dire tant de gens qui le croient! Moi, voyez-vous, je crois peu à ces choses-là. Je me souviens qu'étant à l'Opéra-Comique, avec l'éditeur Troupenas, dans la loge de ce pauvre Boïeldieu, quelque temps avant sa mort, je m'émerveillais de lui voir approuver tout haut de la voix et du geste l'ouvrage d'un compositeur que je ne nommerai pas ici, et qu'on proclamait son rival. Cette partition, qu'avant et après la représention on mettait bien au-dessus de *ma Tante Aurore* et de *Jean de Paris*, n'est pas restée au théâtre; et, depuis ce temps, il m'est venu en la pensée que ce bon Boïeldieu s'était peut-être trompé... sciemment. Qui sait s'il n'en a pas été de même à l'égard du certificat louangeur dont vous arguez si fièrement? Il est si aisé de se faire petit et modeste, alors qu'on est haut placé!

Parmi des autographes aussi intéressants et aussi curieux que ceux que vous pouvez avoir, j'ai des lettres de Méhul, de Berton, de Garat, de Kreutzer, de Meyerbeer, etc., pour ne parler ici que des musiciens célèbres; et j'ai trouvé ces jours passés un billet de Lesueur, qui prouve bien cette obséquieuse politesse, cette modestie quelque peu maniérée, si l'on peut s'exprimer ainsi à l'égard d'un homme aussi simple que l'était ce bon Lesueur, dont l'auteur de la *Dame blanche* vous a donné un échantillon. Il m'adressait, sous la restauration, un musicien qu'il désirait que je plaçasse dans un orchestre de Paris que je dirigeais, et il s'excusait de la liberté qu'il prenait de m'écrire, n'étant peut-être pas connu de moi!... C'était l'auteur de *la Caverne, des Bardes*, qui m'écrivait cela, et il signait : Lesueur, membre de l'Institut, surintendant de la musique du roi, officier de la Légion-d'Honneur, et chevalier de l'ordre de Saint-Michel.

Vous me paraissez très-heureux, et je vous en félicite, de la demi-douzaine de cheveux que vous a donnés notre ami Alexandre Bouchet, et qu'il a enlevés sur la tête du grand symphoniste dont s'honore l'Allemagne; et moi, monsieur, qui vous parle, qui suis forcé de vous écrire, je possède une mèche de crins provenant d'un archet de Viotti, qui lui avait été donnée par son maître Pugnani, qui le tenait de Tartini, qui l'avait achetée à la vente du mobilier de Corelli, qui a passé enfin par les archets de Nardini, Géminiani, Lolli, Locatelli, et que voudrait bien posséder le grand Paganini; mais qu'il n'obtiendra pas plus de moi, qu'on ne parviendrait, j'en suis certain, à vous arracher vos cheveux de Beethoven. Vous voyez que, par notre admiration pour les grands hommes, nous étions dignes de nous entendre. Animé d'un feu poétique qui s'était allumé, je vous le répète, à la lecture de votre ingénieux distique, j'avais jeté sur le papier ce madrigal en forme de charade, dont le mot, je dois vous le dire tout de suite, car votre modestie vous empêcherait de le deviner, est Bouchet-Rousseau :

Mon premier, qui tira mon second des ténèbres,
Est un homme célèbre entre les plus célèbres;
Il fait revivre Gluck qu'on croyait au tombeau,
Et son génie enfin nous rend les deux Rousseau (1).

J'allais envoyer deviner cette énigme aux habitants des Bouches-du-Rhône, pour vous être agréable; mais voilà que vous prenez la mouche; vous vous fâchez tout rouge; vous prétendez que j'aboie contre votre célébrité. Ceci est peu galant, et vous pensez bien que toutes relations prosaïques ou poétiques doivent cesser entre nous; et, s'il vous prenait envie de continuer cette polémique, entouré que vous êtes de vos nombreux admirateurs et souscripteurs nous regardant

(1) M. Bouchet sait peut-être que l'homonyme de celui qu'il appelle le prince des poëtes français, l'auteur de l'*Emile*, était compositeur, et que lui aussi a fait plusieurs cantates. Il m'accuse aussi de prendre des valses pour des *andante*, de confondre le ton de *fa* majeur avec celui de *si bemol*, etc., etc. *Quand à ce*, comme le dit et l'écrit si spirituellement M. Bouchet des Bouches-du-Rhône, ce sont des non-sens auxquels je ne crois pas qu'il soit nécessaire de répondre.

Digitized by Google

faire, je me priverais du plaisir de vous répondre, me rappelant ce mot spirituel de Chamfort : Disputez-vous, gens d'esprit, les sots sont aux feoêtres.

Henri Blanchard.

30 MILLE FLORINS POUR UN VIOLON.

De tous temps les violons ont joué un grand rôle dans la vie des Allemands. Le violon est pour le Germain ce que le cheval est pour l'Anglais. Les gens riches entretiennent un personnel souvent nombreux de Stradivarius dont ils répugneraient de tirer le moindre son.

Les violons allemands ont été inventés par le diable, comme les cathédrales. Le premier luthier de Vienne fut Satan. A cette époque, les violons se vendaient au prix de l'éternité. Pour jouer une sonate, il fallait vendre son âme. Stradivarius (de Cremone), au fond de ses instruments, avait une marque qui n'était autre chose que l'horrible griffe de Lucifer.

M. Fraenzl, maître des concerts de la chapelle grand-ducale, un des premiers violonistes de l'Allemagne, vient d'acquérir, au prix énorme de 30,000 florins, un violon de Jacob Steiner. Cet instrument remarquable par la suavité des sons, et peut-être le seul qui existe encore de ce célèbre facteur, a été fait en 1615 pour le comte de Trautmansdorff, premier écuyer-cavalcadour de Charles VI, empereur d'Allemagne, aux conditions suivantes : l'acheteur paya comptant à Steiner 35 louis d'or, et prit l'engagement : 1° de lui faire servir tous les jours un bon dîner; 2° de lui payer une pension de 6 florins par mois; laquelle, dans le cas où le vendeur se marierait, serait remplacée par la fourniture de trois lièvres et de douze paniers de fruits par semaine; 3° de livrer par semaine la même quantité de fruits à la vieille nourrice de Steiner pendant la vie de celle-ci.

Le comte de Trautmansdorff mourut en 1631, et l'on calcule qu'à son décès (époque où l'engagement contracté par lui envers Steiner devait cesser), le violon lui avait coûté de 8 à 9,000 florins. Un double de ce curieux contrat de vente, signé par Steiner et le comte de Trautmansdorff, a toujours été déposé dans un compartiment fait *ad hoc* dans l'étui du violon; cette pièce se trouve actuellement entre les mains de M. Fraenzl.

A M. le rédacteur de la Gazette Musicale de Paris.

Monsieur,

L'honneur de chaque auteur est intéressé à ce que son œuvre soit publié d'une manière correcte et complète; car il est responsable à la critique et à l'opinion publique. D'après ce principe, je me trouve dans la nécessité d'avertir le public musical que les nouvelles études caractéristiques qui portent mon nom et qui viennent de paraître chez M. Schlesinger sont incomplétement publiées, par une raison que j'ai de la peine à comprendre; il y manque non-seulement l'avant-propos explicatif et le motto, mais aussi les noms caractéristiques de chaque étude, qui se trouvent dans les éditions allemandes et anglaises, ainsi que dans le manuscrit d'après lequel devait se faire l'édition française. Je crois donc devoir informer le public que M. Schlesinger a promis de faire, sous peu, une nouvelle édition qui sera seule complète et autorisée par moi.

Veuillez me faire l'honneur, monsieur, d'insérer ce peu de lignes dans le prochain numéro de votre *Gazette Musicale*, et me croire votre dévoué serviteur.

J. Moscheles.

AVANT-PROPOS.

L'auteur, de ces études n'a point voulu en faire une suite aux deux livraisons déjà publiées, cependant il les offre de préférence aux personnes qui se sont déjà familiarisées avec celles-là : ainsi préparé et initié, le pianiste sera plus à même d'approcher du but élevé de l'art, que l'auteur s'est proposé.

L'auteur supposant la main du pianiste déjà formée pour vaincre les grandes difficultés techniques, a cru devoir supprimer toutes les marques qui ont rapport à la manière de jouer chaque étude et qui se trouvaient dans les précédentes. Le doigté n'est que rarement indiqué. Ce sont les impressions de l'âme et les excès des passions que l'exécutant devrait tâcher d'exprimer avant tout. Les noms caractéristiques qui précèdent chaque étude ainsi que les termes techniques indiquant les différentes nuances, ne peuvent rendre que faiblement les intentions de l'auteur. Il lui a semblé que ce serait dépasser les limites de l'art que de vouloir être plus descriptif; il a voulu qu'éveiller l'imagination des pianistes et y produire des impressions analogues à celles qu'il a éprouvées en composant cet ouvrage.

MOTTO.

Nul musicien ne saurait émouvoir son auditoire à moins qu'il ne soit ému lui-même; il doit donc nécessairement être pénétré de toutes les passions qu'il voudrait reproduire; c'est en tâchant de faire comprendre ses émotions qu'il y fait participer les autres.

G. H. E. Bach. *Traité de l'art de jouer du clavecin.* 1762.

Digitized by Google

Au Directeur de la *Gazette musicale*.

Paris, jeudi 18 janvier.

Mon cher Maurice,

Plusieurs compositeurs de la capitale ont formé le projet de réunir leurs talents pour publier, au profit de M. Pacini, une sorte de livre musical des *Cent-Un*. Dans la vue de donner à cette idée un caractère particulier, je propose que chaque compositeur, indépendamment du morceau qu'il lui plaira de fournir, et sur lequel il n'y a rien à lui prescrire, mette en musique quelques vers italiens ou français fixés à l'avance, et qui seront les mêmes pour tous les compositeurs.

La réunion de tant de pensées musicales inspirées par une seule pensée poétique, pourrait, selon moi, donner lieu à quelques observations artielles, qui auraient du piquant et de l'utilité.

Cette idée ne m'appartient pas, et ce ne serait pas la première fois que pareille épreuve aurait lieu. C'est le Milanais Joseph Carpani, mort en 1825, écrivain distingué, quoique fort emphatique, qui fit, il y a bientôt trente ans, mettre en musique par quantité de compositeurs quelques vers de sa façon que j'ai oubliés, mais que je pourrais retrouver au besoin. Plus de cent concurrents entrèrent en lice, et cet œuvre singulier fut publié à Vienne, où habitait l'auteur, en qualité de *Poeta cesareo* de l'archiduc; cette publication fit peu de bruit; les esprits, à Vienne et ailleurs, étaient alors occupés par des objets d'une tout autre portée.

Si l'idée de Carpani était de nouveau mise à exécution, ainsi qu'on le propose, l'événement déplorable qui vient d'avoir lieu, en fournissant aux compositeurs l'occasion de prouver à M. Pacini l'intérêt qu'ils lui portent, et dont il est digne à tous égards, n'aurait pas été absolument inutile, sinon au *progrès*, du moins au *mouvement* de l'art.

Agréez, etc.

J. Adrien de Lafage.

NOUVELLES.

*** Trop longtemps éloignée déjà de la scène et de ses triomphes, Mlle Falcon nous avait effrayés par la crainte de la voir s'en éloigner pour un temps bien plus long encore. De tous côtés on annonçait que le soin de sa santé allait la conduire en Italie. Elle est venue donner, en personne, un démenti à ces bruits sinistres. On disait qu'elle avait perdu sa voix; la meilleure réponse était de chanter; c'est ce qu'elle a fait. Elle a reparu lundi dernier dans les *Huguenots*, et, malgré sa vive émotion, nous avons retrouvé notre grande et belle cantatrice, celle, qui, avec Mme Dorus, forme un si brillant parallèle aux deux autres colonnes de l'Opéra, Duprez et Levasseur. Appuyé sur de pareils soutiens, le nouveau monument lyrique qu'on nous prépare, *Cosme de Médicis* soutiendra la gloire d'un nom qui fut toujours si cher aux arts.

*** On annonce à l'Opéra les prochains débuts d'une élève d'Albert, Mlle Caré, grande et jolie danseuse, qui fait alterner par un heureux mélange le genre *noble* et le *demi-caractère*.

*** On a reçu, à l'Opéra-Comique, un ouvrage en un acte, attribué à l'un des auteurs du *Postillon de Lonjumeau*, et dont la musique est confiée à un compositeur nouveau, qui porte un nom illustré sur des champs de bataille encore plus glorieux que celui du théâtre. C'est le prince de la Moskowa, c'est un fils du brave des braves. Déjà le même exemple avait été donné par le duc de Feltre. Décidément la musique, à meilleur titre que le jeu, va niveler tous les rangs; nous avons des princes et des ducs pour nous composer des opéras, des comtes pour les chanter, des marquis pour en jouer l'accompagnement dans nos orchestres; et, si l'aristocratie vient se plaindre d'être mise ainsi à contribution pour enrichir nos théâtres: « Vous avez bien pris, lui dirons-nous, nos cantatrices pour embellir vos boudoirs et vos salons. »

*** On va mettre en répétition, à l'Opéra-Comique, un ouvrage en un acte, intitulé : *La Dame d'Honneur*, dont le poëme est dû à la collaboration souvent heureuse de MM. Paul Duport et Édouard Monnais. La musique est de M. Despréaux, auquel, depuis son retour de Rome, la lice théâtrale avait été trop longtemps fermée, mais qui a su se la faire ouvrir, par sa modestie et sa persévérance, et, surtout, par le talent remarquable, qu'il a révélé en faisant entendre, il y a deux ans, dans un concert, plusieurs fragments considérables d'une partition inédite, où tous les bons juges reconnurent un avenir de compositeur dramatique.

*** N'en déplaise aux facéties de Molière, sur la patrie de M. de Pourceaugnac, la ville de Limoges renferme des artistes et des dilettantes au meilleur goût. La Société Philarmonique de cette ville a donné dernièrement, dans les salons du cercle littéraire, une soirée musicale, où ont été exécutées avec beaucoup d'ensemble l'ouverture du *Siége de Missolonghi*, et la marche des *Bohémiens* de Preciosa. On cite avec éloges plusieurs artistes M. et Mme Gineau, M. Niessel, etc. On monte, au théâtre de la ville, *la Juive*, qui ne tardera pas à faire son apparition.

*** Mlle Cathinka de Dietz, élève de M. Kalkbrenner, donnera le 31 de ce mois, à la salle Chantereine, un concert dont le programme soit : Première partie. 1. Septuor de Beethoven. 2. Air par M. Ponchard. 3. Concerto en *si* mineur de Hummel, par Mlle de Dietz, etc. 4. Duo par M. Ponchard et Mlle ***. 5. Solo de violoncelle par Chevillard. Deuxième partie. 6. Duo pour harpe et piano par MM. de Larivière et de Courcelles. 7. Air par Mlle ***. 8. Solo de piano par Mlle de Dietz. 9. Solo de violon par M. Panofka. 10. Romances par M. Ponchard. 11. Duo pour deux pianos par M. Osburn et Mlle de Dietz.

*** Pour récompenser Rubini du désintéressement avec lequel il était venu se faire entendre dans sa ville natale, la municipalité de Bergame avait fait au grand chanteur présent d'une épingle en rubis d'une valeur de 400 ducats. Elle ne s'en tient pas là : et le sculpteur italien Marochelli vient d'être chargé de l'exécution de la statue en marbre du premier ténor de l'Italie. Cette statue sera élevée sur la place publique de Bergame.

*** En attendant la réouverture de la *Fenice*, incendiée comme notre salle Favart, les dilettanti de Venise applaudissent avec fanatisme, au théâtre Saint Benoît, un nouvel opéra du maestro Nivri, récemment arrivé de Saint-Pétersbourg. L'heureux ouvrage a un titre tant soit peu mélodramatique : *Ida della Terre*.

*** Les frères Honegguer, de Zurich, enfants de 10 à 12 ans, viennent de se faire entendre à Paris, dans les salons de M. ***, où assistaient nos célébrités artistiques. Ces jeunes artistes possèdent des talents très-remarquables sur le violon; ils chantent avec goût et sentiment, et exécutent de grandes difficultés avec un fini et une précision remarquable; ils ont mérité les applaudissements répétés de cette belle assemblée.

*** Le célèbre violon Ernst vient d'être engagé au Festival de Lille, où il doit se faire applaudir samedi prochain.

*** Wartel est en ce moment éloigné du théâtre par une maladie dont le siége est à la gorge, et qui menace de se prolonger.

*** Le Casino-Paganini est le local adopté cette année pour le bal de l'ancienne liste civile, qui aura lieu le 23.

*** Avignon vient d'avoir son répertoire théâtral enrichi d'un de nos chefs-d'œuvre lyrique, *la Juive*, dont la première représentation a excité le plus vif enthousiasme sur ce public méridional, si passionné pour la belle musique. L'exécution paraît avoir été des plus satisfaisantes. On cite les deux ténors, Duval et Lowendel; les deux cantatrices, Mmes Julix et Duval. Quant à la mise en scène, elle fait, par sa magnificence, honneur à une ville qui se souvient sans doute d'avoir été le séjour d'une cour pontificale.

Digitized by Google

*** A Anvers, un procès en forme s'est élevé entre deux cantatrices, Mmes Duchempy et Wedé-Bihre, au sujet du rôle du Rachel, que toutes les deux se disputaient dans *la Juive;* le tribunal de Commerce, invoqué dans cette question de trilles et de roulades, a donné la pomme, ou plutôt le turban juif à Mme Duchampy. Le même théâtre se prépare à offrir, à son public, *l'Anna Bolena*, de Donizetti.

*** Voici en quels termes la presse de Havre caractérise le talent de Strauss et de son orchestre : « Les deux concerts de l'artiste viennois avaient attiré une foule extraordinaire, qui a payé son tribut d'admiration à l'exécution *large, précise, munificente*, des divers morceaux qui composaient le programme. » Quoique ces épithètes *large et munificente*, semblent se contredire; elles ne sont cependant que la vérité quand elles s'appliquent à l'exécution de chez Strauss, chez qui l'attention scrupuleuse accordée au moindre détail n'enlève rien de la verve de l'ensemble.

*** Les études des *Huguenots* éprouvent, à Bordeaux, quelques retards. Le public de la ville commence à s'en plaindre; car, on les attribue au mauvais vouloir de quelques artistes dont il serait trop au-dessous de nous d'expliquer ici les manœuvres secrètes qu'il suffit d'avoir signalées pour que le directeur, M. Soiomé, emploie son pouvoir à y mettre un terme.

*** On parle d'un concert des plus intéressants, que donnera, dit-on, Mlle Loïsa Puget, dans le foyer de la salle Ventadour, le 28 janvier, à huit heures du soir. Le programme est de nature à exercer l'influence la plus attractive. Là, doit se révéler pour la première fois, au public, le talent de Mme Duprez. Parmi les artistes qui secondent Mme Puget, on cite Pouchard et sa femme, Lefont de l'Opéra, MM. Kalkbrenner, Allard, Chandesaigues, etc. L'héroïne de la fête chantera elle-même plusieurs romances de sa composition.

*** A la dernière séance de la Société d'Emulation, la musique a fourni, pour les encouragents, un grand nombre de morceaux dont l'exécution, confiée, pour la partie instrumentale, à Mmes Chèvre, Lanet, Jupin, Loweday, et à MM. Poker, Jupin, Lecerbel ler, Chevillard; et, pour la partie vocale, à Mmes Porliers et Dunain, et à MM. Dufort et Roger, a enlevé les suffrages avec une bien plus évidente unanimité que le tribut de la littérature; image d'un fait qui se produit en grand dans la statistique intellectuelle du monde, où la poésie recule, tandis que la musique est en progrès.

*** Tout ce qui aime la musique et porte un nom cher à ce bel art, regarde comme un devoir de payer son tribut à la souscription ouverte pour ériger un monument à Mozart, dans Salzbourg, sa ville natale. Malgré l'éclat de la position sociale qu'elle occupe actuellement, une célèbre cantatrice, qui a pu renoncer aux triomphes que lui assurait son talent, mais sans perdre ce talent même, Mme la comtesse de Rossi a chanté dernièrement dans un concert, donné à Francfort, pour cette cause si digne de sympathie. Un secrétaire de la légation russe, et Mlle Oubril, fille de l'ambassadeur russe, ont chanté avec elle.

*** La reine d'Angleterre vient de monter la musique de sa chambre. Voici comment l'orchestre sera composé : un chef d'orchestre, Mme Anderson; quatre clarinettes, deux flûtes, deux hautbois, deux bassons, deux cors, un trompette, un trombonne, un serpent et des tambours !!!!

*** Les magnifiques salons de Casino-Paganini, s'ouvriront, le 30 janvier, par un grand concert vocal et instrumental, qui doit être donné pour la signora *di San Felice*, que plusieurs journaux qualifient de célèbre cantatrice, quoique, jusqu'à ce jour, son nom ait eu peu de retentissement dans le monde musical. Son talent extraordinaire, s'il en faut croire quelques bruyantes trompettes, aurait mérité l'enthousiasme de l'Italie, de l'Angleterre, de l'Allemagne, voir même de la Hollande; et l'enthousiasme hollandais surtout: c'est précieux, d'autant plus que c'est rare. Nous ne demandons pas mieux que pouvoir, *après audition*, nous associer à ceux qui rompent de confiance la nouvelle virtuose aux Malibran et aux Pasta. Nous nous tenons cependant un peu en garde contre l'emphase de certaines annonces, et il nous semble que c'est ici le cas de répéter avec le bonhomme :

Rien de plus dangereux qu'un imprudent ami,
Mieux vaudrait un sage ennemi.

sans connaître Mme San Felice, même par ouï-dire, notre vœu le plus sincère est que notre journal puisse être, pour elle, un ami sage, ainsi que pour M. Morandi, qui l'accompagne en qualité d'auxiliaire, et qui reçoit des annonces que nous venons de signaler, ce titre modeste : LE PAGANINI DE LA HARPE.

*** Il faut vraiment donner, non pas de simple encouragements, mais bien des éloges parfaitement mérités aux travaux du concert Saint-Honoré, que dirige avec un si rare talent M. Valentino. Dernièrement la symphonie pastorale de Beethoven y a été exécutée avec un ensemble, une précision et une intelligence de la haute poésie musicale, qui fait le plus grand honneur à l'habile chef d'orchestre, comme aussi aux virtuoses qu'il a sous sa direction. C'est un véritable progrès.

*** Une cantatrice jeune et jolie, Mlle Castellan, élève de notre conservatoire, vient d'obtenir, à Turin, un immense succès, dans la *Pazza per Amore*, et la *Sonnambula*; elle a, par son jeu, comme par sa voix et sa méthode, enlevé tous les suffrages; et son triomphe a été d'autant plus complet, qu'Adolphe Nourrit, qui avait été son maître, à Paris, se trouvait en ce moment à Turin, et a pu donner le signal des applaudissements et des ovations mérités par son heureuse élève. L'Italie, grâce à nos progrès en musique, nous emprunte souvent et des opéras et des voix.

*** Les chanteurs italiens vont se transporter à la salle Ventadour, qu'on s'est empressé de leur offrir avec une généreuse hospitalité, ainsi que le matériel qui en dépend. Pour seconder M. Robert souffrant et même encore alité, on a fait choix de M. Louis Viardot. Perrnet se signale le zèle le plus honorable en faveur de la réouverture d'un théâtre si cher au public, et si intéressant pour la gloire de l'art. On espère que les représentations reprendront mardi prochain leurs cours.

*** Une jeune chanteuse assez jolie, pour les débuts de laquelle le Gymnase s'était lancé dans les hardiesses musicales d'un quasi opéra-comique, *Le Spectacle à la Cour*, vient d'être, dit-on engagée au théâtre de la Bourse, pour y tenir un emploi qui ne laisse pas que d'être important, quoique secondaire, et que le départ de Mlle Olivier et l'indisposition de Mme Jansenne, laissent presque entièrement vacant.

*** Deux actes de *Cosme de Médicis* se répètent déjà généralement, c'est-à dire, à grand orchestre.

*** Mme Prodar a terminé ses représentations à Nîmes, la ville qui a vu l'humble début de sa carrière théâtrale, si constamment heureuse depuis.

*** L'Allemagne musicale n'a pas eu le temps de se consoler de la perte du célèbre Hummel, qu'elle a encore à en déplorer une autre, celle de Ferdinand Ries, pianiste et compositeur distingué, le meilleur élève de Beethoven, qui vient de mourir à Francfort, le 13 janvier.

*** M. Bartholomin, maître de ballets au théâtre de Lyon, vient d'y donner une nouvelle production chorégraphique, qui a été accueillie avec faveur; elle a pour titre : *Isoline* ou la *Bergère châtelaine*, où y a particulièrement applaudi deux artistes, M. James et Mme Siron.

*** Les partitions italiennes s'acclimatent à Lyon; à la liste déjà citée par nous des opéras qui s'y sont joués, il faut ajouter *Semiramide, Romeo, I Puritani, Il Pirata*. Cette invasion de la musique ultramontaine a été le signal d'une véritable *mélomanie* dans la seconde ville du royaume; on y parle maintenant d'une salle de concerts, bien plus, d'un conservatoire où seraient cultivées gratuitement les dispositions des jeunes élèves en qui on croirait entrevoir *l'influence secrète* qui fait les grands artistes. En attendant ces institutions si importantes aux progrès de l'art, il y a déjà des *Concerts Valentino* au café *des Tilleuls*.

ERRATUM.

Dans notre article, MUSIQUE DE CHAMBRE, quelques fautes typographiques se sont glissées.

Lisez, au troisième paragraphe de la première colonne, troisième ligne, *est peut-être de toutes les villes*, etc., au lieu de *ces villes ;* et, au paragraphe suivant, huitième ligne, *paraissent*, au lieu de *persistent*.

Digitized by Google

MUSIQUE NOUVELLE

POUR LE PIANO,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

TROIS

Morceaux brillants,

ET D'UNE FORCE PROGRESSIVE SUR DES MOTIFS DES

HUGUENOTS,

PAR

Charles Schunke.

Œuvre 51. — N° 1, la Sarabande, rondino. N° 2, le Duel, divertissement. N° 3, Cavatine, variations brillantes. — Prix de chaque : 6 fr.

—

Souvenirs de la Vallée,

VALSES EXPRESSIVES,

PAR J SCHAD,

Op. 44. — 5 fr.

—

ADAGIO

ET

Rondo de Concert

POUR LE PIANO,

Par S. Thalberg.

7 fr. 50 c.

—

VARIATIONS BRILLANTES

SUR LA ROMANCE DE

L'ÉCLAIR,

Composées par

CHARLES CZERNI.

Op. 443. — 6 fr.

UNE HEURE DE LOISIR.

Trois Divertissements pour le Piano, sur les plus jolies valses

DE STRAUSS.

Par J.-B. Duvernoy.

Nos 1, 2, 3. — Chaque 6 fr.

—

4 MAZURKAS

POUR LE PIANO,

Par F. CHOPIN.

Op. 30. — 7 fr. 50 c.

—

3 Nocturnes

POUR LE PIANO,

Par F. Chopin.

Op. 32. — 6 fr.

—

SCHERZO

POUR LE PIANO,

Par F. CHOPIN.

Op. 31. — 7 fr. 30 c.

—

Impromptu

POUR LE PIANO,

PAR F. CHOPIN.

Op. 29. — 6 fr.

Digitized by Google

Introduction

ET

Polonaise brillante

POUR LE PIANO,

Par F. KALKBRENNER.

Op. 141. — 7 fr. 50 c.

Réminiscences

DES

HUGUENOTS,

GRANDE FANTAISIE.

PAR

F. LISZT.

Prix : 9 fr.

DEUXIÈME SUITE

D'ETUDES

POUR LE PIANO,

COMPOSÉES PAR

J. MOSCHELES.

Prix : 18 fr.

Manuel

DES PRINCIPES DE MUSIQUE,

A l'usage des Professeurs et des Élèves *de toutes les écoles de musique*,

Particulièrement des ÉCOLES PRIMAIRES,

PAR F.-J. FÉTIS.

Prix net : 5 fr.

COLLECTION DE VALSES DE STRAUSS,

POUR LE PIANO.

Op. 3.	Le Carnaval de Vienne.	4 fr.	50 c.
— 4.	Valses des ponts de chaines (4e recueil).	4	50
— 10.	Tempête et galopade.	4	50
— 11.	Valses à la Paganini.	4	50
— 12.	Krapfen-Waldel Walzer.	4	50
— 13.	Les Trompettes.	4	50
— 15.	Les Souvenirs.	4	50
— 16.	En avant dépêchez-vous.	4	50
— 18.	Les Plaisirs du Camp.	4	50
— 19.	Valses des ponts de chaines (2e recueil).	4	50
— 22.	Il n'y a qu'un Vienne.	4	50
— 23.	Valse de la Josephstadt.	4	50
— 24.	La Réunion de Hietzing.	4	50
— 26.	Le Bonheur dans les Montagnes.	4	50
— 31.	Charmant walzer.	4	50
— 33.	Bénefice walzer.	4	50
— 34.	Vive la valse.	4	50
— 38.	Souvenir de Baden.	4	50
— 39.	Tivoli de Vienne (1er recueil).	4	50
— 40.	Valses favorites des dames de Vienne.	4	50
— 43.	Tivoli de Vienne (2e recueil).	4	50
— 45.	L'Enlèvement des Sabines.	4	50
— 47.	Vive la danse.	4	50
— 48.	Toujours gai et content.	4	50
— 49.	La vie est une danse.	4	50
— 50.	Cotillon sur la Straniera.	4	50
— 51.	Plaisirs de Vienne.	4	50
— 56.	Valses d'Alexandra.	4	50
— 58.	Mon plus beau jour à Baden.	4	50
— 59.	Les quatre Tempéraments.	4	50
— 60.	Les Folies du carnaval.	4	50
— 61.	Tausend sapperment-walzer.	4	50
— 65.	L'Insomnie.	4	50
— 66.	Souvenirs de Pesth.	4	50
— 67.	Mosaïque de valses.	4	50
— 68.	La belle Gabrielle.	4	50
— 70.	Les vingt sous.	4	50
— 71.	A la plus belle.	4	50
— 75.	L'Iris.	4	50
— 76.	La belle Rose.	4	50
— 77.	Seconde mosaïque de valses.	4	50
— 78.	Souvenirs de Berlin.	4	50
— 79.	Bonsoir.	4	50
— 80.	Les Hommages.	4	50
— 81.	Les Grâces.	4	50
— 82.	Philomèle.	4	50
— 83.	Les ailes de Mercure et galop de voyage.	4	50
— 84.	A tous les cœurs bien nés que la patrie est chère.	4	50
— 87.	Souvenir d'Allemagne et le soupir, grand galop.	4	50
— 88.	Les Somnambules.	4	50
— 89.	Valses des chemins de fer.	4	50
— 91.	Grande valse du couronnement.	4	50
— 92.	Cotillon sur les Huguenots.	4	50
— 93.	Galop sur les Huguenots.	4	50
— 94.	Le bal d'artistes.	4	50
— 95.	Les dentelles de Bruxelles.	4	50
— 96.	Les Fusées volantes.	4	50
— 97.	Le Pélerin aux bords du Rhin.	4	50
— 98.	Le Banquet.	4	50
— 99.	Paris.	4	50

Cette collection est imprimée dans le format des contredanses à l'italienne.

N. B. Cette collection de valses paraîtra incessamment pour orchestre, quintetti; 2 violons, 2 flûtes, 2 cornets à pistons.

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHENDE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. N° 4.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris.

Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 28 JANVIER 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 5 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Symphonie de BEETHOVEN : premier Concert du Conservatoire, par BERLIOZ. — Lettre de M. BOSSET, et réponse de M. FÉTIS. — Nouvelles.

SYMPHONIES DE BEETHOVEN.

PREMIER CONCERT DU CONSERVATOIRE.

La Société des Concerts a débuté cette année par la plus vaste et la plus belle, selon nous, des œuvres de Beethoven, par la symphonie avec chœurs. Nous avions depuis longtemps le désir d'étudier attentivement chacune des neuf partitions qui composent le répertoire symphonique du grand maître, en suivant l'ordre dans lequel elles ont été classées par lui; nous pensions qu'il ne serait peut-être pas sans intérêt pour le lecteur de suivre dans ses développements, de plus en plus vastes et hardis, cette prodigieuse intelligence musicale qui a fait faire à l'art un pas si décisif. Il n'entre donc pas dans notre plan de parler aujourd'hui de la symphonie avec chœurs, la dernière de toutes; nous dirons seulement qu'elle a été supérieurement exécutée et mieux comprise et goûtée du public qu'elle ne le fut jamais. Nous ajouterons, sur le reste du concert, que M. Alard a su se faire vivement et justement applaudir dans un solo de violon de sa composition, sans oublier Mlle Nau, la charmante fauvette, dont la voix pure, mais trop calme, acquiert de jour en jour plus de douceur et de légèreté. Justice ainsi rendue à ces deux artistes remarquables, nous allons essayer l'analyse des symphonies de Beethoven, en commençant par la première, en *ut majeur*, qui ne figure jamais dans les programmes du Conservatoire.

Cette œuvre, par sa forme, par son style mélodique, par sa sobriété harmonique et par son instrumentation, se distingue tout-à-fait des autres compositions de Beethoven qui lui ont succédé. L'auteur, en l'écrivant, est évidemment resté sous l'empire des idées de Mozart, qu'il a agrandies quelquefois, et partout ingénieusement imitées. Dans la première et la seconde partie seulement, on voit poindre de temps en temps quelques rhythmes dont l'auteur de Don Juan a fait usage, il est vrai, mais fort rarement et d'une façon beaucoup moins saillante. Le premier allégro a pour thème une phrase de six mesures, qui, sans avoir rien de bien caractérisé en soi, devient ensuite intéressante par l'art extrême avec lequel elle est traitée. Une mélodie épisodique lui succède, d'un style peu distingué; et au moyen d'une demi-cadence, répétée trois ou quatre fois, nous arrivons à un dessin d'instruments à vent en imitations à la quarte, qu'on est d'autant plus étonné de trouver là, qu'il avait été écrit maintes fois antérieurement dans plusieurs ouvertures d'opéras français.

L'andante contient un accompagnement de tim-

Digitized by Google

balles *piano*, qui paraît aujourd'hui quelque chose de fort ordinaire, mais où il faut reconnaître cependant le prélude des effets saisissants que Beethoven a produits plus tard, à l'aide de cet instrument si peu ou si mal employé en général de ses prédécesseurs. Ce morceau est plein de charme, le thème en est gracieux et se prête bien aux développements fugués au moyen desquels l'auteur a su en tirer un parti si ingénieux et si piquant. Mais il n'y a là, de même que dans le reste de la symphonie, rien de vraiment neuf, musicalement parlant; et l'idée poétique, si grande et si riche dans la plupart des œuvres qui ont suivi celle-ci, y manque tout-à-fait. C'est de la musique admirablement faite, claire, vive, mais peu accentuée, froide, et quelquefois mesquine, comme dans le rondo final, par exemple, véritable enfantillage musical; en un mot, ce n'est pas là Beethoven. Nous allons le trouver.

Dans la symphonie en *ré* (la seconde), tout est noble, énergique et fier; l'introduction (largo) est un chef-d'œuvre. Les effets les plus beaux s'y succèdent sans confusion et toujours d'une manière inattendue; le chant est d'une solennité touchante qui, dès les premières mesures, impose le respect et prépare à l'émotion. Déjà le rhythme se montre plus hardi, l'orchestration plus riche, plus sonore et plus variée. A cet admirable adagio est lié un allegro con brio d'une verve entraînante. Le *grupetto*, qu'on rencontre dans la première mesure du thème proposé au début par les altos et violoncelles à l'unisson, est repris isolément ensuite pour établir, soit des progressions en crescendo, soit des imitations entre les instruments à vent et les instruments à cordes, qui toutes sont d'une physionomie aussi neuve qu'animée. Au milieu se trouve une mélodie exécutée dans sa première moitié par les clarinettes, cors et bassons, et terminée en tutti par le reste de l'orchestre, dont la mâle énergie est encore rehaussée par l'heureux choix des accords qui l'accompagnent. L'andante n'est point traité de la même manière que celui de la première symphonie; il ne s'agit pas d'un thème travaillé en imitations canoniques, mais bien d'un chant pur et candide, exposé d'abord simplement par le *quatuor*, puis brodé avec une rare élégance, au moyen de traits légers dont le caractère ne s'éloigne jamais du sentiment de tendresse qui forme le trait distinctif de l'idée principale. C'est la peinture ravissante d'un bonheur innocent, à peine assombri par quelques rares accents de mélancolie. Le scherzo est aussi franchement gai dans sa capricieuse fantaisie, que l'andante a été complétement heureux et calme; car tout est riant dans cette symphonie, les élans guerriers du premier allégro sont eux-mêmes tout-à-fait exempts de violence; on n'y saurait voir que l'ardeur juvénile d'un noble cœur dans lequel se sont conservées intactes les plus belles illusions de la vie. L'auteur croit encore à la gloire immortelle, à l'amour, au dévouement..... Aussi, quel abandon dans sa gaîté! comme il est spirituel! quelles saillies! A entendre ces divers instruments qui se disputent des parcelles d'un motif qu'aucun d'eux n'exécute en entier, mais dont chaque fragment se colore ainsi de mille nuances diverses en passant de l'un à l'autre, on croit assister aux jeux féeriques des gracieux esprits d'Obéron. Le final est de la même nature; c'est un second *scherzo* à deux temps, dont le badinage a peut-être encore quelque chose de plus fin et de plus piquant.

Il s'agit maintenant de la symphonie héroïque (la troisième), composée, ainsi que l'indique son titre, qu'on a le tort grave de ne jamais reproduire en entier, *pour célébrer l'anniversaire de la mort d'un grand homme*.

Nous avons déjà analysé de notre mieux ce bel ouvrage dans la *Gazette musicale* (1); nous n'y reviendrons donc pas; nos idées à son sujet étant toujours les mêmes, il nous serait fort difficile d'en rien dire de nouveau. Répétons seulement qu'il ne s'agit point ici de musique guerrière ni d'accents de triomphe, ainsi que beaucoup de gens, trompés par la mutilation du titre, doivent s'y attendre, mais bien de pensers profonds, de graves souvenirs, de cérémonies imposantes par leur grandeur et leur tristesse; en un mot, de l'oraison funèbre d'un héros.

Dans la symphonie en *si bémol* la quatrième, Beethoven abandonne entièrement l'ode et l'élégie, pour retourner au style moins élevé et moins sombre, mais non moins poétique, peut-être, de la seconde symphonie. Le caractère de cette partition est généralement vif, alerte, gai ou d'une douceur céleste. Si l'on excepte l'adagio méditatif, qui lui sert d'introduction, le premier morceau est presque entièrement consacré à la joie. Le motif en notes détachées, par lequel débute l'allegro, n'est qu'un canevas sur lequel l'auteur répand ensuite d'autres mélodies plus réelles, qui rendent ainsi accessoire l'idée en apparence principale du commencement.

Cet artifice, bien que fécond en résultats curieux et intéressants, avait été déjà employé par Mozart et Haydn, avec un bonheur égal. Mais on trouve dans la seconde partie du même allegro, une idée vraiment neuve, dont les premières mesures captivent l'attention, et qui, après avoir entraîné l'esprit de l'auditeur dans ses développements mystérieux, le frappe d'étonnement par sa conclusion inattendue. Voici en quoi elle consiste: après un tutti assez vigoureux, les premiers violons morcelant le premier thème, en forment un jeu dialogué *pianissimo* avec les seconds violons, qui vient aboutir sur des tenues

(1) Voir le n. 15 de l'année 1837.

Digitized by Google

de l'accord de septième-dominante du ton de *si naturel;* chacune de ces tenues est coupée par deux mesures de silence, que remplit seul un léger tremolo de timbales sur le *si bémol*, tierce majeure enharmonique du *fa dièze* fondamental. Après deux apparitions de cette nature, les timbales se taisent pour laisser les instruments à cordes murmurer doucement d'autres fragments du thème, et arriver, par une nouvelle modulation enharmonique, sur l'accord de sixte et quarte de *si bémol*. Les timbales rentrant alors sur le même son, qui, au lieu d'être une note sensible comme la première fois, est une tonique véritable, continuent le tremolo pendant une vingtaine de mesures. La force de tonalité de ce *si bémol*, très-peu perceptible en commençant, devient de plus en plus grande au fur et à mesure que le tremolo se prolonge; puis les autres instruments, semant de petits traits inachevés leur marche progressive, aboutissent avec le grondement continu de la timbale à un *forte* général où l'accord parfait de *si bémol* s'établit enfin à plein orchestre dans toute sa majesté. Ce prodigieux crescendo est une des choses les plus extraordinaires qu'on puisse citer en musique; on ne lui trouverait guère de pendant que dans celui qui termine le célèbre scherzo de la symphonie en *ut mineur*. Encore ce dernier, malgré son immense effet, est-il conçu sur une échelle moins vaste, partant du *piano* pour arriver à l'explosion finale, sans sortir du ton principal; tandis que celui dont nous venons de décrire la marche, part du *mezzo-forte*, va se perdre un instant dans un *pianissimo* sous des harmonies dont la couleur est constamment vague et indécise, puis reparaît avec des accords d'une tonalité plus arrêtée, et n'éclate qu'au moment où le nuage, qui voilait cette modulation, est complétement dissipé. On dirait d'un fleuve dont les eaux paisibles disparaissent tout à coup, et ne sortent de leur lit souterrain que pour retomber avec fracas en cascade écumante.

Pour l'adagio, il échappe à l'analyse... C'est tellement pur de formes, l'expression de la mélodie est si angélique et d'une si irrésistible tendresse, que l'art prodigieux de la mise en œuvre disparaît complétement. On est saisi, dès les premières mesures, d'une émotion qui, à la fin, devient accablante par son intensité; et ce n'est que chez l'un des géants de la poésie, que nous pouvons trouver un point de comparaison à cette page sublime du géant de la musique. Rien, en effet, ne ressemble davantage à l'impression produite par cet adagio, que celle qu'on éprouve à lire le touchant épisode de Francesca di Rimini, dans la *Divina Comedia*, dont Virgile ne peut entendre le récit *sans pleurer à sanglots*, et qui, au dernier vers, fait *Dante tomber, comme tombe un corps mort*.

Le scherzo consiste presque entièrement en phrases rhythmées à *deux* temps, forcées d'entrer dans les combinaisons de la mesure à *trois*. Ce moyen, dont Beethoven a usé fréquemment, donne beaucoup de nerf au style; les désinences mélodiques deviennent par là plus piquantes, plus inattendues; et d'ailleurs, ces rhythmes à contre-temps ont en eux-mêmes un charme très-réel, quoique difficile à expliquer. On éprouve du plaisir à voir la mesure ainsi broyée, se retrouver entière à la fin de chaque période, et le sens du discours musical, quelque temps suspendu, arriver cependant à une conclusion satisfaisante, à une solution complète. La mélodie du *trio*, confiée aux instruments à vent est d'une délicieuse fraîcheur; le mouvement en est plus lent que celui du reste du scherzo, et sa simplicité ressort plus élégante encore de l'opposition des petites phrases que les violons jettent sur l'harmonie, comme autant d'agaceries charmantes. Le final, gai et sémillant, rentre dans les formes rhythmiques ordinaires; il consiste en un cliquetis de notes scintillantes, en un babillage continuel, entrecoupé cependant de quelques accords rauques et sauvages, ou les boutades colériques, que nous aurons plus tard l'occasion de signaler chez l'auteur, commencent à se manifester.

La cinquième symphonie (en *ut mineur*), la plus célèbre de toutes, sans contredit, est aussi la première, selon nous, dans laquelle Beethoven ait donné carrière à sa vaste imaginatinn sans prendre pour guide ou pour appui une pensée étrangère. Dans la première, seconde et quatrième symphonies, il a plus ou moins agrandi des formes déjà connues, en les poétisant de tout ce que sa vigoureuse jeunesse pouvait répandre sur elles d'inspirations brillantes ou passionnées; dans la troisième (l'héroïque) la forme tend à s'élargir, il est vrai, et la pensée s'élève à une grande hauteur; mais on ne saurait y méconnaître cependant l'influence d'un de ces poëtes divins auxquels, dès longtemps, le grand artiste avait élevé un temple dans son cœur. Beethoven, fidèle au précepte d'Horace :

« Nocturnâ versate manu, versate diurnâ, »

lisait habituellement Homère, et dans cette magnifique épopée musicale, qu'on a dit à tort ou à raison inspirée par un héros moderne, les souvenirs de l'antique Iliade jouent un rôle admirablement beau, mais non moins évident.

La symphonie en *ut mineur*, au contraire, nous paraît émaner directement et uniquement du génie de Beethoven; c'est sa pensée intime qu'il y va développer; ses douleurs secrètes, ses colères concentrées, ses rêveries pleines d'un accablement si triste, ses visions nocturnes, ses élans d'enthousiasme, en fourniront le sujet; et les formes de la mélodie, de l'harmonie, du rhythme et de l'instrumentation s'y montreront aussi

Digitized by Google

essentiellement individuelles et neuves, que douées de puissance et de noblesse.

Le premier morceau est consacré à la peinture des sentiments désordonnés qui bouleversent une grande âme en proie au désespoir; non ce désespoir concentré, calme, qui emprunte les apparences de la résignation; non pas cette douleur sombre et muette de Roméo apprenant la mort de Juliette, mais bien la fureur terrible d'Othello recevant de la bouche d'Iago les calomnies empoisonnées qui le persuadent du crime de Desdémona. C'est tantôt un délire frénétique qui éclate en cris effrayants; tantôt un abattement excessif qui n'a que des accents de regret, et se prend en pitié lui-même, tantôt un débordement d'imprécations, une rage inouïe. Écoutez ces hoquets de l'orchestre, ces accords dialogués entre les instruments à vent et les instruments à cordes, qui vont et viennent en s'affaiblissant toujours, comme la respiration pénible d'un mourant, puis font place à une phrase pleine de violence où l'orchestre semble se relever, ranimé par un éclair de fureur; voyez cette masse frémissante hésiter un instant et se précipiter ensuite tout entière, divisée en deux poissons ardents comme deux ruisseaux de lava; et dites si ce style passionné n'est pas en dehors et au-dessus de tout ce qu'on avait produit auparavant en musique instrumentale.

On trouve dans ce morceau un exemple frappant de l'effet produit par le redoublement excessif des parties dans certaines circonstances, et de l'aspect sauvage de l'accord de quarte sur la seconde note du ton, autrement dit, du second renversement de l'accord de la dominante. On la rencontre fréquemment sans préparation ni résolution, et une fois même sans la note sensible et sur un point d'orgue, le ré se trouvent au grave dans tous les instruments à cordes, pendant que le sol dissonne tout seul à l'aigu dans quelques parties d'instruments à vent.

L'adagio présente quelques rapports de caractère avec l'andante en *la mineur* de la septième symphonie, et celui en *mi bemol* de la quatrième. Il tient également de la gravité triste du premier, et de la grâce touchante du second. Le thème proposé d'abord par les violoncelles et altos unis, avec un simple accompagnement de contre-basses *pizzicato* est suivi d'une phrase des flûtes, hautbois, clarinettes et bassons, qui revient constamment la même, et dans le même ton, d'un bout à l'autre du morceau, quelles que soient les modifications subies successivement par le premier thème. Cette persistance de la même phrase à se représenter toujours dans sa simplicité si profondément triste, produit peu à peu sur l'âme de l'auditeur une impression qu'il faut renoncer à décrire, et qui, parmi celles de la même nature, est certainement la plus vive que nous ayons éprouvée. Parmi les effets harmoniques les plus osés de cette élégie sublime nous citerons 1° la tenue de flûtes et clarinettes à l'aigu, sur la dominante *mi bemol*, pendant que les instruments à cordes s'agitent dans le grave en passant par l'accord de sixte *re bemol, fa, si bemol*, dont la note supérieure ne fait point partie; 2° la phrase incidente à quatre parties en mouvement contraire, exécutée par une flûte, un hautbois et deux clarinettes, de manière à produire de temps en temps des dissonances de seconde non préparées entre le sol, note sensible, et le fa sixte majeure de *la bemol*. Ce troisième renversement de l'accord de *septième de sensible* est prohibé, tout comme la pédale haute que nous venons de citer, par la plupart des théoriciens, et n'en produit pas moins un effet délicieux. Il y a encore à la dernière rentrée du premier thème, un *canon à l'unisson à une mesure de distance*, entre les violons et les flûtes, clarinettes et bassons, qui donnerait à la mélodie ainsi traitée un nouvel intérêt, s'il était possible d'entendre l'imitation des instruments à vents; malheureusement l'orchestre entier joue fort dans le même moment et la rend absolument insaisissable.

Le scherzo est une étrange composition dont les premières mesures, qui n'ont rien de terrible cependant, causent cette émotion inexplicable qu'on éprouve sous le regard magnétique de certains individus. Tout y est mystérieux et sombre; les jeux d'instrumentation, d'un aspect plus ou moins sinistre, semblent se rattacher à l'ordre d'idées qui créa la fameuse scène du Bloksberg, dans *le Faust de Goethe*. Les nuances du *piano* et du *mezzo forte* y dominent. Le milieu (le trio) est occupé par un trait de basses, exécuté de toute la force des archets, dont la lourde rudesse fait trembler sur leurs pieds tous les pupitres de l'orchestre et ressemble assez aux ébats d'un éléphant en gaîté. Mais le monstre s'éloigne, et le bruit de sa folle course se perd graduellement. Le motif du *scherzo* reparaît en *pizzicato;* le silence s'établit peu à peu, on n'entend plus que quelques notes légèrement pincées par les violons et les petits gloussements étranges que produisent les bassons donnant le *la bemol* aigu, froissé de très-près par le *sol* octave du son fondamental de l'accord de neuvième dominante mineure; puis, rompant la cadence, les instruments à cordes prennent doucement avec l'archet l'accord de *la bemol* et s'endorment sur cette tenue. Les timbales seules entretiennent le rhythme en frappant avec des baguettes sourdines de légers coups qui se dessinent sourdement sur la stagnation générale du reste de l'orchestre. Ces notes de timbales sont des *ut;* le ton du morceau est celui d'*ut mineur;* mais l'accord de *la bemol*, longtemps soutenu par les autres instrumens, semble introduire une tonalité différente; de son côté le martellement isolé des timbales sur l'*ut* tend à conserver le sentiment du ton primitif. L'oreille hésite.... on ne sait où va aboutir ce mystère d'harmo-

Digitized by Google

nie..... quand les sourdes pulsations des timbales augmentant peu à peu d'intensité, arrivent avec les violons qui ont repris part au mouvement et changé d'harmonie, à l'accord de septième dominante, *sol*, *si*, *re*, *fa*, au milieu duquel les timbales roulent obstinément leur *ut tonique*; tout l'orchestre, aidé des trombonnes qui n'ont point encore paru, éclate alors dans le mode majeur sur un thème de marche triomphale, et le final commence. On sait l'effet de ce coup de foudre, il est inutile d'en entretenir le lecteur.

La critique a essayé pourtant d'atténuer le mérite de l'auteur en affirmant qu'il n'avait usé que d'un moyen *usé*, l'éclat du mode majeur succédant avec pompe à l'obscurité d'un *pianissimo mineur*, que le thème triomphal manquait d'originalité, et que l'intérêt allait en diminuant jusqu'à la fin, au lieu de suivre la progression contraire. Nous lui répondrons: a-t-il fallu moins de génie pour créer une œuvre pareille, parce que le passage du *piano* au *forte*, et celui du *mineur* au *majeur*, étaient des moyens déjà connus.... Combien d'autres musiciens n'ont-ils pas voulu mettre en jeu le même ressort; et en quoi le résultat qu'ils ont obtenu, se peut-il comparer au gigantesque chant de victoire dans lequel l'âme du poète musicien, libre désormais des entraves et des souffrances terrestres, semble s'élancer rayonnante vers les cieux?... Les quatre premières mesures du thème ne sont pas, il est vrai, d'une grande originalité; mais les formes de la fanfare sont naturellement bornées, et nous ne croyons pas qu'il soit possible d'en trouver de nouvelles sans sortir tout-à-fait du caractère simple, grandiose et pompeux qui lui est propre. Aussi Beethoven n'a-t-il voulu pour le début de son final qu'une entrée de fanfare, et il retrouve bien vite dans tout le reste du morceau et même dans la suite de la phrase principale, cette élévation et cette nouveauté de style qui ne l'abandonnent jamais. Quant au reproche de n'avoir pas augmenté l'intérêt jusqu'au dénouement, voici ce qu'on pourrait dire: la musique ne saurait, dans l'état où nous la connaissons du moins, produire un effet plus violent que celui de cette transition du *scherzo* à la marche triomphale; il était donc impossible de l'augmenter en avançant.

Se soutenir à une pareille hauteur est déjà un effort presque surhumain; malgré l'ampleur des développements auxquels il s'est livré, Beethoven cependant a pu le faire. Mais cette égalité même, entre le commencement et la fin, suffit pour faire croire à une décroissance, à cause de la secousse terrible que reçoivent au début les organes des auditeurs, et qui, élevant à son plus violent paroxisme l'émotion nerveuse, la rend d'autant plus difficile l'instant d'après; comme dans une longue file de colonnes de la même hauteur, une illusion d'optique fait paraître plus petites les plus éloignées. Peut-être notre faible organisation s'accommoderait-elle mieux d'une péroraison plus laconique, semblable au: *Notre général vous rappelle*, de Gluck; l'auditoire ainsi n'aurait pas le temps de se refroidir, et la symphonie finirait avant que la fatigue l'ait mis dans l'impossibilité d'avancer encore sur les pas de l'auteur. Toutefois, cette observation ne porte, pour ainsi dire, que sur la mise en scène de l'ouvrage, et n'empêche pas que ce final ne soit en lui-même d'une magnificence et d'une richesse auprès desquelles bien peu de morceaux pourraient paraître sans en être écrasés.

H. Berlioz.

(*La suite au prochain numéro.*)

LETTRE DE M. BUSSET

Au Rédacteur de *la Gazette Musicale*.

Monsieur le rédacteur,

On lit dans le numéro du 7 janvier de la *Gazette Musicale*, page 5:

« Plus tard une expérience, ou plutôt diverses expériences de physique, ayant fait voir qu'une grosse et longue corde, mise en vibration de cette manière, une bonne cloche ou d'autres corps sonores graves, font entendre, outre le son principal, plusieurs autres sons plus faibles qui, combinés entre eux, produisent une harmonie parfaite de tierce majeure, quinte et octave, etc. »

Cette phrase de M. Fétis est une preuve flagrante du danger d'admettre sans examen les opinions reçues, car c'est ainsi que les fausses doctrines se propagent en traversant les siècles.

Toutefois comme il ne peut y avoir pour l'erreur de prescription acquise, si ancienne et accréditée qu'elle soit, c'est un devoir de la combattre; et ce devoir est d'autant plus impérieux, que ses conséquences sont plus funestes et ses apôtres plus puissants.

La cloche ne donne point *la tierce majeure*, comme le prétend le critique, mais bien *la tierce mineure*, ainsi que je l'ai dit page 105, article 162 de *la Musique simplifiée*.

Dans un ouvrage que je publierai très-prochainement, je parle d'une manière encore plus explicite de l'origine du mode mineur; et voici une note qui se trouve dans le chapitre où ce sujet est traité:

« Jusqu'ici on avait prétendu que la cloche donnait l'accord majeur, je suis le premier qui aie signalé cette erreur consignée dans l'Encyclopédie et répétée par tous les auteurs; j'ai fait reconnaître ce fait à un très-grand nombre d'artistes.

« Lorsque je lui fis part de cette découverte, M. Berlioz, sans me laisser achever la lecture du passage où

Digitized by Google

j'ai traité ce sujet, me dit qu'il avait été frappé d'étonnement en reconnaissant l'accord mineur dans la résonnance de la cloche du baptistère de Florence. M. Castil Blaze m'a assuré qu'il avait fait de son côté la même remarque; ni l'un ni l'autre n'avait constaté le fait.

» Ainsi donc ce que j'ai dit (*mélodie* 162) est à l'abri de toute contradiction; chacun d'ailleurs peut à tout instant le vérifier. »

Veuillez agréer, monsieur le rédacteur, l'expression de la parfaite considération avec laquelle

J'ai l'honneur d'être

Votre très-humble serviteur.

Signé Busset.

RÉPONSE.

Bruxelles, 19 janvier 1838.

Monsieur le directeur,

J'ai reçu la communication que vous avez bien voulu me faire de la lettre de M. Busset, à quoi vous désirez que je fasse une réponse s'il y a lieu. J'avoue qu'en considérant tout ce qu'il y avait à dire à l'auteur de cette lettre pour lui faire comprendre l'état de la question, j'étais effrayé de la longueur probable de la mienne; mais enfin j'ai cru qu'il n'était pas sans intérêt d'indiquer certains principes fondamentaux concernant ce dont il s'agit à quelqu'un qui paraît les ignorer absolument, et qui, sur des faits indifférents, semble avoir établi un système d'art.

Remarquez, monsieur, que dans mes articles *sur l'État actuel de l'esthétique musicale*, je ne suis qu'historien des théories basées sur des faits plus ou moins réels, sur des hypothèses plus ou moins certaines, sur des opinions bonnes ou mauvaises. J'ai dû me borner à faire connaître le point de départ des auteurs de ces théories, à résumer chaque système, et à en faire connaître les résultats, sans formuler mes idées ni mes opinions particulières qui appartiennent à un autre genre de travail. J'ai donc dû dire quelles expériences on a faites sur les vibrations des cordes, des tuyaux d'orgue, des cloches, etc., et quelles conséquences on en a tirées pour en faire la règle du beau absolu en musique, sans être obligé de rechercher si les expériences ont été bien faites, et si les résultats ont la généralité qu'on leur a supposée. Je pourrais donc me dispenser de répondre à la lettre de M. Busset, attendu qu'elle n'est qu'un malentendu à l'égard de mon travail.

Remarquez encore qu'en acceptant la discussion comme me concernant personnellement, je puis encore reprocher à M. Busset d'avoir lu mon article avec distraction, et d'avoir prêté à mes paroles un sens absolu qu'elles n'ont point; car j'ai dit que des expériences ont fait voir qu'une grosse et longue corde, *une bonne cloche* et d'autres corps sonores graves, font entendre, outre le son principal, d'autres sons plus faibles, qui forment une harmonie de tierce majeure, quinte et octave. Or, en disant *une bonne cloche*, je fais entendre assez clairement, ce me semble, qu'il en est de moins bonnes qui font entendre d'autres intervalles. Il ne s'agirait donc, en acceptant la discussion avec M. Busset, que de démontrer que les meilleures cloches sont celles qui font entendre la *tierce majeure*, etc.; c'est ce que je ferai tout à l'heure.

En général, il faut poser le principe qu'il existe dans la résonnance des corps sonores des multitudes de phénomènes dont on n'a qu'une connaissance incomplète, quoique la science de l'expérimentation ait fait sous ce rapport de grands progrès depuis environ cinquante ans. Dans les cordes vibrantes, ces phénomènes sont infiniment moins multipliés que dans les plaques métalliques de diverses formes, dans les cloches, les anneaux, etc.; c'est ce qui a permis de fixer par le calcul les lois des vibrations de ces corps, l'étendue de leurs ondes sonores, la place des nœuds de vibration, et conséquemment les harmoniques.

Or, le calcul, comme l'expérience, démontre qu'une corde mise en vibration fait entendre distinctement, outre le son principal, la dix-septième, c'est-à-dire la double octave de la tierce majeure et la douzième, ou l'octave de la quinte; ce qui n'empêche pas que beaucoup d'autres vibrations plus faibles et moins appréciables par le seul sens de l'ouïe, ne se produisent aussi.

Ainsi que je viens de le dire, les choses ne sont pas si simples à l'égard des plaques, des anneaux, des cloches, etc; car, ainsi que l'a fort bien remarqué M. Savart (*Ann. de Phys. et de Chim.*, t. 36, pag. 257), *le nombre et la disposition des parties vibrantes d'un corps dépendent du lieu de l'ébranlement, de la forme même du corps, de sa nature, de ses dimensions et de la position des points de son étendue qu'on a préalablement rendus immobiles.* Ces principes, que le savant acousticien a déduits de plusieurs milliers d'expériences, sont démontrés d'une manière inattaquable dans les cloches. Hahn, auteur d'un excellent traité de la fonte de cette espèce de corps sonores et de tout ce qui est relatif à la campanologie, donne les dimensions de la courbe que doit avoir la surface d'une cloche pour que le corps sonore soit d'une bonne harmonie, c'est-à-dire pour qu'elle fasse entendre l'octave du son principal, la tierce majeure et la quinte.

Il dit (1) que, si dans une cloche bien faite on frappe la calotte, qui doit avoir dans son diamètre la moitié

(1) *Kampanologie, oder praktische anweisung*, Erfurt, 1802, in-8, p. 115.

de la couronne, on obtient l'octave du son principal; qu'en un autre point de la courbe, proportionnel au diamètre de ces deux points, on doit trouver la quinte; en un autre, la tierce majeure, etc.; mais si les proportions de la courbe ne sont pas régulières, non-seulement on pourra entendre la tierce mineure, comme le dit M. Busset, mais la seconde, la quarte, la quinte augmentée, etc. C'est ce que le grand expérimentateur Chladni confirme en ces termes (1) : « Si la forme d'une « cloche ou d'un vase est assez régulière, et l'épaisseur « partout la même, la série des sons possibles est comme « les carrés de 2, 3, 4, etc.; mais si la forme est différente, ou si l'épaisseur n'est pas la même vers le bord « et vers le milieu, tous les intervalles peuvent se diminuer ou s'agrandir; de manière que la distance du « premier son au second peut être moindre d'une octave, ou plus grande d'une douzième, et que, de « même, les autres distances s'élargissent ou se contractent. »

A l'égard des faits qui constatent les expériences et la théorie de la résonnance des cloches, je citerai parmi ceux qui sont à ma connaissance la grosse cloche du château de Mons, qui fait entendre la tierce mineure, tandis que celles de Sainte-Gudule de Bruxelles, et de Notre-Dame d'Anvers, font vibrer la tierce majeure; celle de Saint-Pierre de Douai, la sixte mineure; celle de Saint-Omer, la septième mineure.

Vous voyez, monsieur, d'après les autorités, tant expérimentales que théoriques, qui viennent d'être citées : 1° que j'ai dit avec raison *qu'une bonne cloche*, c'est-à-dire une cloche dont la courbe est régulière et les épaisseurs bien proportionnées, donne pour harmoniques des résonnances qui sont comme les carrés de 2, 3, 4, ou l'octave, la quinte et la tierce majeure; 2° qu'il ne serait pas vrai de dire qu'une cloche, par cela seul qu'elle est une cloche, donne absolument ces intervalles, ou fait entendre nécessairement la tierce mineure, etc.; car, suivant ses dimensions, telle cloche produit tels harmoniques; telle autre, d'autres harmoniques. Voilà ce que ne savait pas M. Busset.

Agréez, etc.

FÉTIS.

NOUVELLES.

*** En témoignage de la reconnaissance sur le dévouement admirable que les pompiers ont montré dans l'incendie du Théâtre-Italien, Mlle Julia Grisi leur a fait remettre une somme de cinq cents francs. Ce n'est pas la première fois que notre *Semiramide* fait preuve d'une munificence presque royale. Nous pouvons en citer un autre exemple, qui s'est passé à Londres. Mlle Grisi y avait reçu depuis plusieurs années un certain nombre de guinées pour représentation. Mme Malibran y vient, et stipule quarante guinées de plus, chaque soir. L'année d'après, Mlle Grisi, avec une véritable fierté d'artiste, refuse de s'engager à un prix moindre que celui qu'on a payé à son illustre rivale; elle l'obtient; mais, pour prouver que son désintéressement égale le sentiment qu'elle a de son mérite, chaque soir, elle envoie aux pauvres les *quarante* guinées excédantes. Ce fait, que nous sommes heureux d'ajouter à tant d'autres si honorables pour les artistes, nous est attesté par un témoin qui était alors en Angleterre, et dont nous ne pouvons suspecter la véracité.

*** C'est par une représentation du chef-d'œuvre de Bellini, *i Puritani*, qu'ouvrira, mardi prochain, la salle Ventadour, asile de nos admirables chanteurs italiens.

*** Rossini donne de brillantes soirées, à Milan; à une des dernières assistait notre admirable Nourrit, il a fait entendre le rôle d'Arnold de *Guillaume Tell*. Tel était l'effet produit par ce grand artiste que le directeur de la Scala lui a offert une forte somme pour chanter pendant le carnaval à ce théâtre, ce que l'artiste a refusé, n'étant venu en Italie que pour consolider sa santé.

*** Les concerts particuliers abondent. Jeudi, à la cour, on a vivement applaudi MM. Perreguini, Marras, Ruggeri, Nigri et Mme Perrugini, qui ont chanté, avec un goût exquis, les morceaux les plus remarquables de *Crociato* et de *Margarite d'Anjou* de Meyerbeer. Vendredi, Mme de Rigni a ouvert ses salons; Rubini, Lablache, Tamburini et Mme Persiani ont fait les trois de cette réunion très-brillante. Le piano a été tenu aux deux concerts par M. Giulio Alary, le jeune maestro à la mode. Il y avait le même soir, dans le salon de M. S., rendez-vous des notabilités artistiques et littéraires, qui se trouvaient entourées par les plus jeunes et les plus jolies femmes. Compositeurs, peintres, littérateurs, sculpteurs, formaient l'aristocratie de ce salon; et celle-là était incontestable : car c'était celle du talent. Le jeune et déjà célèbre pianiste *Rosenhein*, a joué un morceau de sa composition qui a été vivement senti. M. Livrani a surpris l'auditoire par une expression bien rare sur la clarinette; l'émule des Batta et Frenchomme, M. George Heinl, a enlevé tous les suffrages par l'exécution d'une fantaisie. Les sons délicieux sortis de sa basse ont causé une émotion profonde. M. Rossi a chanté avec Mlle Bazin un duo bouffe de *l'Elixire d'Amor*. La jeune virtuose possède une jolie voix et une bonne méthode, et M. Rossi excelle par la verve comique de son chant et de son jeu. C'est avec un vrai plaisir que nous signalons les progrès marquants de Mlle Dronart, qui s'est fait aussi entendre dans un air de *Robert*. M. Serda, qu'on regrette de ne pas voir plus souvent à l'Opéra, a dit le *Moine*, cette belle production de Meyerbeer, avec l'âme et l'énergie qui caractérise ce chanteur d'un si bel avenir. Comme bouquet, M. S*** avait réservé à ses invités une nouvelle *Elégie* de la composition de M. Panofka : aux accents passionnés de son archet, nous avons vu couler plus d'une larme. M. Panofka est le violon des dames. La soirée s'est terminée par un petit bal très-animé, pour lequel Strauss avait prêté les artistes de son orchestre.

*** La messe de M. Elvert, que nous avons déjà annoncée, sera définitivement exécutée dimanche, 4 février, en l'église de Saint-Eustache.

*** M. Alexandre Batta est de retour à Paris, qu'il avait quitté pour une excursion en Belgique.

*** Les vrais connaisseurs se pressent toujours aux soirées musicales que M. Baillot a données récemment, et où il continue à déployer cette vigueur d'archet, cette perfection de jeu toujours égale qui l'ont élevé au premier rang parmi les violons célèbres de notre époque.

*** Au moment où une représentation de *Don Giovanni* vient de clore pour longtemps cette série de délicieuses soirées que nous étions habitués à passer à la salle Favart, nous ne pouvons omettre une remarque curieuse, dont le chef-d'œuvre de Mozart a été l'objet : c'est que, malgré la mobilité du goût reprochée aux Français, malgré les prodigieuses révolutions qu'a successivement subies la musique pendant le dernier quart de siècle, tel a été cependant l'enthousiasme inspiré par le bel opéra dont nous parlons que, depuis la première ouverture du Théâtre-Italien à Paris, en 1802, jusqu'à sa clôture en 1814, et depuis sa réouverture en 1818 jusqu'à présent, c'est-à-dire, dans un espace de trente années, il ne s'est point passé une seule saison théâtrale sans qu'on y ait représenté le *Don Giovanni!* C'est peut-être la seule œuvre lyrique qui ait joui parmi nous d'un pareil honneur : ajoutons, pour rendre encore plus étonnant ce phénomène dramatique, que pendant ce même laps de temps le grand Opéra français a exécuté la musique de l'immortel chantre de Salzbourg, à deux époques et avec deux traductions différentes. Le premier des traducteurs était un nommé Baillot; le second, dont l'œuvre élégante est au courant du répertoire de la rue Lepelletier, n'est rien moins qu'un de nos écrivains les plus remarquables, M. Emile Deschamps, qui n'a pas trouvé indigne de son talent une tâche ingrate et laborieuse, mais destinée à populariser parmi nous une des plus sublimes conceptions du génie musical.

(1) Traité d'Acoustique, p. 236.

Digitized by Google

*** Un vaudeville en cinq petits actes, intitulé *l'Amour et la Danse* était reçu depuis longtemps au Palais-Royal. Il était tiré d'une nouvelle de M. Scribe, intitulée : *la Loge de l'Opéra*, qui avait déjà fourni une pièce au théâtre des Variétés. La représentation de *l'Amour et la Danse*, dont le principal rôle était destiné à Mlle Déjazet, ayant éprouvé quelques obstacles, les auteurs ont arrangé leur ouvrage en opéra-comique, et M. Monpou s'est chargé d'en écrire la partition.

*** On dit, et nous le répétons avec le désir le plus vif d'être bientôt démentis, que Mme Schrœder Devrient, cette cantatrice si passionnée, la plus digne interprète du Fidelio de Beethoven, et que Paris et Londres ont applaudie tour à tour, va se retirer définitivement du théâtre. Toutes nos grandes tragédiennes lyriques disparaissent donc tour à tour? Mme Pasta n'est plus que l'ombre d'elle-même; Mme Malibran a trouvé, au milieu de ses triomphes mêmes une fin prématurée; et voilà la première virtuose, dont l'Allemagne se glorifie actuellement, qui dit un adieu volontaire à cette carrière où chacun de ses pas a été marqué par des succès.

*** La nouvelle salle du théâtre de Bourges vient d'être ouverte au public; elle a été inaugurée par le charmante ouverture de la *Dame Blanche*; n'oublions pas que dans les quatre angles du plafond, en regard des noms de Casimir Delavigne et de Victor Hugo, se lisent ceux de Boieldieu et de Rossini.

*** Le 16 janvier a eu lieu à Anvers la première représentation de la *Juive*. Inutile d'ajouter que cette belle partition a excité l'enthousiasme, qui lui sert partout de cortége inséparable. Auguste Nourrit, qui dans le rôle d'Eléazar, s'était montré digne du grand artiste dont il porte le nom, a été rappelé après le spectacle. Nous avons raconté qu'un procès avait eu lieu entre deux cantatrices, Mmes Duchampy et Wadé-Bibre, pour le rôle de *Rachel*. C'est la première qui avait trouvé gain de cause devant les juges, et le parterre, tribunal suprême, n'a point cassé cette sentence; mais il a néanmoins, par ses applaudissements, accordé de justes indemnités à Mme Wadé-Bibre, condamnée par arrêt de la cour au rôle charmant d'*Eudoxie*.

*** On vient de donner à Douai un opéra-comique indigène en trois actes, intitulé : les *Ruines de Montcassin*. Le poëme n'a pas eu du succès; mais on a applaudi la musique fraîche et originale composée par M. Luce. Quoi que soit, au reste, le sort de ces tentatives d'émancipation provinciale, que nous avons toujours soin d'enregistrer, il en résulte un fait incontestable, c'est le progrès du goût musical qui se propage en France, comme en Italie, où sur vingt théâtres de vingt villes différentes se produisent des partitions nouvelles.

*** Les dilettanti du *Park-Theatre* à New-York, se pâment aux accents magiques de Mme Caradori-Allan, qui rappelle aux Yankes les sensations délicieuses que leur fit éprouver autrefois le talent naissant de Mme Malibran.

*** La troupe de chant italien installée à Alger, a déjà offert à son public *la Norma* et *la Straniera*. L'exécution est encore, il est vrai déplorablement faite, et cependant c'est beaucoup que d'avoir implanté la musique dans cette contrée naguère barbare; comme l'a dit un auteur, les fleuves ne sont pas navigables à leur source. Cet opéra, à peine supportable dans les commencements, sera peut-être le point de départ de quelque glorieuse propagande musicale.

*** Après les grandes calamités, l'ardeur pour les plaisirs devient chez tous les peuples une sorte de frénésie. A peine la Sicile vient-elle d'échapper aux horreurs du choléra, que l'affluence des dilettanti se presse au grand théâtre de Palerme. Malheureusement, l'ouvrage qu'on lui a offert n'a eu aucun succès. C'est un des plus faibles opéras de Rossini, *la Gemma*. Mme Lalande, notre compatriote, paraît avoir perdu dans ce *fiasco* la réputation de cantatrice, qu'elle s'est acquise sur plusieurs scènes de l'Italie.

*** Le théâtre de la *Pergola* à Florence, vient de donner avec un demi-succès, qu'on pourrait appeler moins poliment une demi-chute, un opéra nouveau du maestro Moschini, intitulé *Amalia*.

*** Malgré l'incendie du palais impérial à Saint-Pétersbourg, la représentation au bénéfice de Mlle Taglioni n'en a pas moins eu lieu le 2 janvier, offrant à l'impatiente curiosité du public russe, le ballet de *la Fille du Danube*, monté avec la plus grande magnificence. La bénéficiaire a été redemandée deux fois; le chiffre exact de la recette est de 48,215 roubles, un peu moins de 50,000 fr.

*** La *Norma* de Bellini a été représentée le 12 de ce mois, pour la première fois, au grand Opéra de Berlin, et accueillie par des applaudissements fanatiques, dont il faut attribuer une bonne part à l'admirable talent déployé par Mlle Lœwe, en qui l'Allemagne s'honorgueillit de retrouver une nouvelle Sontag. Au second acte de l'opéra ont été intercalées des danses, dont la musique fort gracieuse est l'œuvre de la princesse Guillaume, belle-fille du roi de Prusse. Émulation honorable, qui partout donne les grands du monde pour rivaux aux artistes de profession!

*** La mort de Ferdinand Ries, que nous avons annoncée, est doublement regrettable; non-seulement c'est un grand artiste que nous perdons dans la vigueur de l'âge, mais encore cette perte entraîne pour nous celle des documents les plus précieux, sur un autre artiste bien plus grand, sur le génie de premier ordre, sur Beethoven, né à Bonn, en 1784. Ferdinand Ries avait été l'élève de cet admirable *poëte en musique*, dont il avait gardé un souvenir reconnaissant, qui tenait presque de l'idolâtrie. Il préparait des mémoires sur *Beethoven*. Quel autre plus que lui était digne de le comprendre et de nous le bien faire connaître? Si cet ouvrage reste inachevé, Ferdinand Ries en laisse du moins d'autres, qui ne sont qu'inédits, c'est-à-dire, que le monde musical les réclame avec une juste impatience.

*** Mlle Franciska Pixis, qui, comme nous l'avons annoncé dernièrement, est engagée, pour le carnaval, au théâtre *della Scala* à Milan, vient d'obtenir un éclatant succès dans le rôle de *Cenerentola*, par lequel elle a commencé ses débuts le 16 de ce mois. Pendant toute la représentation, le nombreux auditoire n'a pas cessé un instant d'entendre la jeune cantatrice avec un bien vif intérêt; mais c'est surtout dans l'adagio et les variations finales, que les Milanais lui ont témoigné toute leur satisfaction, par un tonnerre d'applaudissements répétés plusieurs fois. Après la chute du rideau, Mlle Pixis a été rappelée deux fois, et une troisième fois emmenant avec elle tous les artistes qui l'ont secondée dans cette soirée. Rossini a bien voulu, dans cette occasion, aider de ses excellents conseils Mlle Pixis, qui, jusqu'à présent, n'avait pas encore chanté *la Cenerentola*, et qu'elle a apprise, dit-on, en cinq jours. *L'illustrissimo maestro* l'a, comme tout le monde, félicitée sur la manière remarquable dont elle a rempli cette tâche difficile.

*** Il nous arrive de Belgique une anecdote assez étrange, que nous enregistrons sans la garantir : Dernièrement, et pendant les froids excessifs, dont nous avons *joui*, on donnait *la Sylphide* au théâtre de Bruxelles; déjà le premier acte avait été représenté, lorsque apparemment quelques âmes charitables furent émues de compassion, en voyant les pauvres habitantes de l'air réduites à se contenter d'un costume aérien, c'est-à-dire de maillot de chair avec la tunique obligée. De même que Mme de Sévigné avait mal à la poitrine de sa fille, ces débonnaires spectateurs eurent froid aux belles formes de ces dames. Un billet fut donc jeté sur la scène pour faire la même demande que Tartuffe :

..... Couvrez ce sein que je ne saurais voir.

Mais avec des motifs bien différents, puisqu'il s'agissait ici d'humanité et non d'hypocrisie. On fit droit à la requête qui était appuyée par quatorze degrés de froid; et les sylphides furent autorisées à voltiger avec leurs manteaux et leurs cachemires.

*** Mlle Cathinka de Dietz, élève de M. Kalkbrenner, donnera le 31 de ce mois, à la salle Chantereine, un concert dont le programme sait : PREMIÈRE PARTIE. 1. Septuor de Beethoven. 2. Air par M. Ponchard. 3. Concerto en *si* mineur de Hummel, par Mlle de Dietz, etc. 4. Duo par M. Ponchard et Mlle ***. 5. Solo de violoncelle par Chevillard. DEUXIÈME PARTIE. 6. Duo pour harpe et piano par MM. de Larivière et de Courcelles. 7. Air par Mlle ***. 8. Solo de piano par Mlle de Dietz. 9. Solo de violon par M. Panofka. 10. Romances par M. Ponchard. 11. Duo pour deux pianos par M. Osborn et Mlle de Dietz.

*** Mme Amélie Boolet continue d'ouvrir, rue des Moulins, 16, les 1er et 15 de chaque mois, un cours de chant français et italien, où les jeunes personnes et les dames sont seules admises. Prix : 40 fr. par mois. Leçons particulières. Soirées musicales.

MM. les Abonnés recevront, avec le présent numéro, le POËTE MOURANT, de Millevoie, musique de Meyerbeer, et un POËME D'AMOUR, étude pour le piano, par Henselt.

La table de l'année 1837 sera jointe au prochain Numéro.

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire) BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. N° 5.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris.

Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 4 FÉVRIER 1838.

Nonobstant les suppléments romanesques, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Lettres confidentielles, par H. HEINE, seconde lettre. — Etat actuel de l'Esthétique musicale, par FÉTIS, 2e article. — Symphonies de Beethoven, par BERLIOZ, 2e article. — Agnès de Hohenstaufen, de Spontini. — Théâtre Italien, salle Ventadour : *I Puritani*. — Concert de Mlle Dietz. — Revue critique : Le *Poète mourant* de Meyerbeer, par BERLIOZ. — Nouvelles. — Annonces.

LETTRES CONFIDENTIELLES.

II.

. . . . . .

Ce qui précède a dû vous faire comprendre l'esprit actuel du grand opéra français. Il s'est réconcilié avec les ennemis de la musique, et la bourgeoisie opulente a fait, comme aux Tuileries, irruption à l'Académie Royale de la rue Pelletier, pendant que la société aristocratique lui a laissé le champ libre. L'élite du beau monde qui se distingue par le rang, par l'éducation, par la naissance, par la fashion et par l'oisiveté, s'est réfugiée à l'Opéra italien, cet oasis musical, où chantent encore les grands rossignols de l'art, où les sources magiques de la mélodie couleut toujours, où les palmes de la beauté balancent leurs éventails orgueilleux...., tandis que tout autour règne un stérile désert, un Sahara musical. Quelques concerts isolés percent quelquefois ce sol desséché, et procurent aux amis de la musique un rafraîchissement extraordinaire. Dans ce nombre, on a compté, cet hiver, les dimanches du Conservatoire, quelques soirées particulières de la rue de Bondy, et surtout les concerts de Berlioz et Lizst. Ces deux derniers sont bien les apparitions les plus remarquables du monde musical. Nous aurons bientôt un opéra de Berlioz. Le sujet est une épisode de la vie de Benvenuto Cellini, la fonte du *Persée*. On attend quelque chose d'extraordinaire, parce que ce compositeur a déjà fait de l'extraordinaire. La tournure de son esprit le porte au fantastique, allié non à une tendre naïveté, mais à une sentimentalité de passion. Il a une grande affinité avec Gozzi et Hoffmann. Son extérieur en annonce déjà quelque chose. Il est dommage qu'il ait fait couper sa monstrueuse chevelure anté-diluvienne, toison hérissée qui se dressait sur son front comme une forêt primitive sur une roche escarpée. C'est ainsi que je le vis pour la première fois, il y a six ans, et que je le verrai toujours dans ma mémoire. C'était au Conservatoire et l'on y exécutait une grande symphonie de sa composition, bizarre œuvre de ténèbres, éclairée de loin en loin par une robe de femme d'un blanc sentimental qu'on y voit flotter çà et là ou par un éclair sulfureux d'ironie. L'une des meilleures parties, celle du moins qui m'a frappé le plus, est un sabbat de sorciers, où le diable chante la messe, où la musique de l'église catholique est parodiée avec la plus horrible, la plus sanglante bouffonnerie. C'est une farce où tous les serpents que nous portons cachés dans le

cœur se redressent en sifflant de plaisir, et se mordent la queue dans l'emportement de leur joie. Mon voisin dans la loge, jeune homme communicatif, me montra l'auteur qui était au fond de l'orchestre et jouait les timbales : c'est là son instrument. « Voyez-vous dans l'avant-scène, continua mon voisin, cette belle Anglaise? c'est miss Smithson, que les actrices françaises ont tant imitée. M. Berlioz est depuis trois ans amoureux-fou de cette dame, et c'est à cette passion que nous devons la sauvage symphonie que nous entendons aujourd'hui. » Je vis en effet à l'avant-scène la célèbre actrice de Covent-Garden. Berlioz ne se cachait pas pour regarder sans cesse de son côté, et chaque fois qu'il rencontrait ses yeux, il frappait les timbales comme dans un mouvement de rage. Miss Smithson est depuis devenue madame Berlioz, et son mari s'est fait couper les cheveux. Quand, l'hiver dernier, j'entendis exécuter de nouveau sa symphonie, je le vis encore au fond de l'orchestre, à sa place près des timbales; la belle Anglaise était encore à l'avant-scène, leurs regards se rencontrèrent encore, mais il ne frappa plus avec autant de rage sur ses timbales (1).

Liszt est l'homme qui a le plus de rapports avec Berlioz, dont il sait le mieux exécuter la musique. Je n'ai pas besoin de vous parler de son talent; sa réputation est européenne. C'est sans contredit, à Paris, l'artiste qui trouve les enthousiastes les plus absolus, comme aussi les détracteurs les plus ardents. C'est déjà chose importante que personne ne parle de lui avec indifférence. Sans un mérite positif, on ne saurait en ce monde éveiller de passions favorables ou haineuses. Il faut du feu pour enflammer les hommes, pour la haine comme pour l'amour. Ce qui dépose le plus en faveur de Lizst, c'est l'estime véritable avec laquelle ses adversaires même reconnaissent son mérite personnel; c'est un homme d'un caractère mal assis, mais noble, désintéressé et sans détour. Ses tendances intellectuelles sont fort remarquables : il a un goût très-vif pour la spéculation, et les intérêts de son art le préoccupent moins encore que les recherches des différentes écoles où l'on discute la grande question qui embrasse le ciel et la terre. Il fut pendant longtemps tout ardeur pour les beaux aperçus Saint-Simoniens; plus tard, il se perdit dans les pensées spiritualistes ou plutôt nébuleuses de Ballanche. Il extravague aujourd'hui pour les doctrines catholico-républicaines d'un Lamennais, qui a planté sur la croix le bonnet du jacobinisme.... Le Ciel sait dans quelle écurie philosophique il trouvera son prochain dada! Mais on ne peut refuser des éloges à cette infatigable soif de lumière et de divinité qui témoigne de ses tendances vers les choses sacrées et religieuses. Qu'une tête aussi inquiète, tiraillée en tous sens par toutes les doctrines et toutes les misères du temps, qui sent le besoin de se tourmenter de tous les intérêts de l'humanité, qui aime à fourrer son nez dans tous les pots où le bon Dieu fait cuire l'avenir du monde; que Franz Lizst enfin, ne soit pas un pianiste calme à l'usage de paisibles citoyens et de sensibles bonnets de coton, cela se comprend. Quand il s'assied au piano, qu'il a rejeté plusieurs fois en arrière sa longue chevelure et qu'il commence à improviser, il se jette sur les touches d'ivoire; alors surgit une forêt de pensées chaotiques, à travers lesquelles les fleurs des plus doux sentiments répandent leur parfum. Il vous oppresse et vous enflamme tout à la fois, mais la part de l'oppression est la plus forte. Je vous avoue que, quelle que soit mon amitié pour Lizst, sa musique n'affecte pas agréablement ma sensibilité, d'autant plus que malheureusement je suis un voyant, et que je vois les spectres que d'autres ne font qu'entendre. Vous savez que chaque son du clavier fait apparaître à mon esprit la figure correspondante à ce son; enfin, que la musique est visible à mes yeux intérieurs. Je suis encore étourdi au souvenir seul du dernier concert où j'ai entendu Lizst jouer. C'était à ce concert pour les Italiens indigents, à l'hôtel de cette belle et noble princesse, qui représente si bien sa double patrie, l'Italie et le Ciel. (Vous avez vu sans doute, à Paris, cette svelte figure qui n'est pourtant que la prison terrestre où languit une âme divine. . . . Mais que cette prison est belle). . . . . Ce fut donc au concert, pour les Italiens malheureux, que j'entendis la dernière fois de cet hiver Lizst jouer je ne sais quoi, mais je parierais, à coup sûr, qu'il varia quelques thèmes de l'Apocalypse. D'abord, je ne pus voir distinctement les quatre animaux mystiques; je n'entendais que leur voix, surtout le rugissement du lion et le cri de l'aigle; quant au bœuf, qui tient un livre à la main, je le distinguai fort nettement. La vallée de Josaphat fut ce qu'il joua de mieux. Des barrières s'y dressaient comme pour un tournoi, et les spectateurs qui se pressaient autour de l'immense espace étaient les peuples ressuscités, blêmes et tremblants. Pour commencer, galopa dans l'arène Satan couvert d'une armure noire, et monté sur un cheval rouge comme le sang. La mort venait lentement derrière, montée sur sa pâle haquenée. Enfin parut le Christ sous une armure d'or, sur un coursier blanc, et d'un coup de lance il cloua Satan à la terre, et la mort après lui, et les spectateurs poussèrent des cris de joie. On applaudit avec enthousiasme

(1) Cette lettre a été écrite au commencement du printemps de l'année 1837. Il s'est opéré depuis une transformation dans la musique de Berlioz, et nous en avons la preuve dans sa deuxième symphonie, d'un caractère plus *mélodique* et plus doux, ainsi que dans sa dernière composition : *le Requiem*, en l'honneur des morts de Constantine, dont le style diffère essentiellement de celui de ses précédentes œuvres, et qui a eu un retentissement si général en Europe.

(*Note de l'auteur.*)

4. 2. 1838

le jeu du brave Lizst, qui, fatigué, quitta le piano et s'inclina devant les dames.... Sur les lèvres de la plus belle courut ce doux sourire mélancolique qui rappelle l'Italie et fait pressentir le ciel.

Ce concert avait encore pour le public un intérêt particulier. Les journaux vous ont entretenu à satiété de la mésintelligence qui s'est déclarée entre Lizst et le pianiste viennois Thalberg, et du bruit que fit dans le monde musical un article écrit contre Thalberg par Lizst, et du rôle que les ennemis et les séides y jouèrent au détriment du critique aussi bien que du critiqué. Dans la primeur même de cette scandaleuse collision, les deux héros du jour se décidèrent à jouer dans le concert dont je viens de parler, l'un après l'autre; ils oublièrent tous deux leurs ressentiments personnels, et le public, auquel ils offraient l'occasion de constater par une comparaison instantanée leurs qualités respectives, leur accorda largement les suffrages qu'ils avaient mérités.

Il suffirait de comparer le caractère musical de tous deux pour se convaincre qu'il y avait méchanceté ou ignorance à louer l'un aux dépens de l'autre. Leur habileté technique se tiendrait à une hauteur égale dans les plateaux de la balance, et quant à l'esprit de leur jeu, il est impossible d'imaginer un contraste plus tranché que Thalberg, noble, sensible, intelligent, tendre, calme, Allemand et même Autrichien, opposé à Lizst, emporté, orageux, volcanique, fougueux comme un Titan.

La comparaison entre ces deux musiciens repose ordinairement sur une erreur qui a fait aussi son temps dans l'art poétique, c'est-à-dire sur le principe de la difficulté vaincue. Mais comme on s'est aperçu depuis, que la forme métrique a un tout autre but que d'attester chez le poëte un adroit maniement du langage, et que nous n'admirons pas comme beau un vers parce qu'il a coûté beaucoup de peine à fabriquer: on arrivera de même à reconnaître qu'il suffit qu'un musicien puisse transmettre complétement, à l'aide de son instrument, tout ce qu'il sent et pense, ou ce que d'autres ont senti et pensé, et que tous les tours de force de virtuoses qui n'ont que le mérite de la difficulté vaincue, doivent être rejetés comme un bruit vide et inutile, et relégués dans le domaine du saltimbanque avec l'escamotage, le saut périlleux, les sabres avalés, la danse sur la corde et sur les œufs. Il suffit que le musicien domine entièrement son instrument afin qu'on oublie tout à fait les moyens matériels pour ne plus sentir que l'esprit. D'ailleurs depuis que Kalkbrenner a porté à sa dernière perfection l'art du jeu, les pianistes ne doivent pas s'en faire beaucoup accroire sur leur dextérité mécanique. La subtilité et le mauvais vouloir ont pu seuls parler en termes pédantesques d'une révolution que Thalberg aurait faite sur son instrument. On a rendu à ce grand et excellent artiste un mauvais service, quand, au lieu de louer la pureté juvénile, la finesse et l'amabilité de son jeu, on l'a représenté comme le Christophe Colomb qui aurait découvert l'Amérique du piano, pendant que les autres tapotaient à grand'peine au tour du cap de Bonne-Espérance, pour chercher des épices musicales. Kalkbrenner a dû sourire d'une façon singulière en entendant parler de la nouvelle découverte.

Il serait injuste de négliger, à cette occasion, de parler d'un pianiste qu'on célèbre le plus auprès de Lizst. Chopin peut justement nous servir à prouver qu'à un homme extraordinaire il ne suffit pas de pouvoir rivaliser de perfection technique avec les plus habiles de son art. Chopin ne met point sa satisfaction à ce que ses mains soient applaudies pour leur agile dextérité par d'autres mains. Il aspire à un plus beau succès: ses doigts ne sont que les serviteurs de son âme, et son âme est applaudie par les gens qui n'écoutent pas seulement avec les oreilles, mais avec l'âme. Aussi il est le favori de cette élite qui recherche dans la musique les plus hautes jouissances intellectuelles; ses succès sont de nature aristocratique; sa gloire est comme parfumée par les louanges de la bonne société, elle est distinguée comme sa personne.

Chopin est né en Pologne, de parents français, et son éducation a été achevée en Allemagne. Les influences diverses de ces trois nationalités font de lui un ensemble des plus remarquables. Il s'est approprié les meilleures qualités qui distinguent les trois peuples. La Pologne lui a donné son sentiment chevaleresque et sa souffrance historique; la France, sa facile élégance et sa grâce; l'Allemagne, sa profondeur rêveuse....; mais la nature lui donna une figure élancée, coquette, un peu maladive, le plus noble cœur et le génie. Il faut certainement accorder à Choppin le génie dans toute l'acception du mot. Il n'est pas seulement virtuose, mais bien poëte aussi: il peut nous révéler la poésie qui vit dans son âme; c'est un musicien poëte, et rien n'est comparable à la jouissance qu'il nous procure quand il improvise sur le piano. Il n'est en ce moment ni Polonais, ni Français, ni Allemand, il trahit une plus haute origine: il vient du pays de Mozart, de Raphaël, de Goëthe; sa patrie véritable est le pays de poésie.

Il me semble, quand il improvise, que c'est un compatriote qui m'arrive de mon pays, et me raconte les choses les plus curieuses qui s'y sont passées pendant mon absence..... Il me prend parfois envie de l'interrompre pour lui dire: Et que fait la belle Ondine, qui savait draper avec tant de coquetterie son voile d'argent autour de ses cheveux verts? Le dieu marin à barbe blanche la poursuit-il toujours de son sot amour suranné? Les roses ont-elles toujours chez nous ce fier

Digitized by Google

éclat flamboyant? Les arbres font-ils toujours entendre leurs beaux chants au clair de lune?...

Hélas! il y a longtemps que je n'ai vu la patrie, et mon étrange mal de pays me fait ressembler quelquefois au *Hollandais volant* et à ses compagnons de mer éternellement balancés sur les flots, et qui soupirent en vain après les quais tranquilles, les tulipes, les myfrawen, les pipes blanches et la porcelaine de Hollande... Amsterdam! Amsterdam! quand rentrerons-nous à Amsterdam? crient-ils en soupirant pendant la tempête, alors que les vents les retournent sans cesse en hurlant, sur les vagues maudites de leur enfer aquatique. Je comprends fort bien la douleur qui fit dire un jour au capitaine du vaisseau maudit : « Si jamais je retourne à Amsterdam, j'aime mieux y rester comme borne au coin d'une rue que de jamais quitter la ville! » Pauvre Vanderdecken!

J'espère, mon cher ami, que ces lettres vous trouveront gai et joyeux, sous le jour le plus rose de la vie, et qu'il n'en sera pas de moi comme du Hollandais volant, dont les lettres sont habituellement adressées à des personnes mortes depuis longtemps. Hélas! combien de ceux qui m'étaient chers sont morts depuis que le vaisseau de ma vie est balotté par de fatales tempêtes sur les ondes étrangères! La tête commence à me tourner, et je crois voir les étoiles vaciller au ciel et décrire des cercles fougueux. Je ferme les yeux : les songes extravagants m'enlacent avec leurs longs bras et m'entraînent vers des contrées inconnues, au milieu d'angoisses horribles..... Vous n'avez aucune idée, mon cher ami, des paysages bizarres, étrangement merveilleux, que je vois en songe, et des affreuses douleurs qui m'assaillent, même pendant le sommeil.

La nuit dernière, je me trouvais dans une immense cathédrale. Il y régnait un crépuscule douteux.... Dans la partie supérieure, par les galeries qui s'élèvent au-dessus du premier rang de piliers, vacillaient seulement les lumières promenées par une processinn : des enfants de chœur en jaquette rouge portant d'immenses cierges, et des bannières et des croix; puis des nnines encapuchonnés et des prêtres en brillants ornements sacerdotaux.... Et le cortége tournnyait avec une sinistre féerie par les tribunes au-dessous de la cnupole.....; et moi, tenant sous le bras la malheureuse compagne de mes rêves, je fuyais au hasard dans la nef de l'église... Je ne me rappelle plus quelle terreur nnus poursuivait, mais nous fuyions avec un horrible battement de cœur, cherchant à nous cacher derrière les piliers gigantesques, mais en vain; et nous nous mîmes à fuir avec plus de frayeur encore, parce que la procession, descendant par des escaliers tournants, approchait enfin de nous..... C'était un chant d'une tristesse inconcevable, et ce qui était plus inconcevable encore, en tête marchait une longue femme pâle, qui portait sur son visage vieilli des restes de grande beauté, et s'avançait à pas mesurés vers nous, presque à la manière des danseuses d'opéra; elle tenait à la main un bouquet de fleurs nnires qu'elle nous présenta avec un geste théâtral, pendant qu'une douleur véritable, immense, déborda en larmes de ses grands yeux brillants.... Mais alors la scène changea : nous n'étions plos dans une sombre cathédrale, mais dans une campagne où les montagnes prenaient toutes sortes de postures humaines, où les arbres couverts de feuilles couleur de feu paraissaient brûler et brûlaient réellement; car lorsque les montagnes, après les mouvements les plus grotesques, finirent par s'affaisser entièrement, les arbres jetèrent de grandes flammes et tombèrent en cendres.... A la fin, je me trouvai tout seul dans une vaste plaine, n'ayant sous mes pieds qu'un sable jaune, sur ma tête qu'un ciel blafard et désolé. Ma compagne avait disparu, et comme je la cherchais avec inquiétude, je trouvai dans le sable une statue de femme, admirablement belle, mais les bras cassés comme la Vénus de Milo. Le marbre était, à certaines places, tristement dégradé par le temps. Je demeurai en contemplation mélancolique devant ce fragment, jusqu'à ce qu'un cavalier vint à passer; c'était un grand oiseau, une autruche, qui galoppait d'une façon burlesque sur un chameau. Il s'arrêta également devant la statue mutilée, et nous parlâmes longtemps sur l'art. « Qu'est-ce que l'art? lui dis-je. » Et il me répondit : « Demandez-le au grand Sphinx de granit qui est couché dans la cour du Musée, à Paris. »

Ne riez point, mon cher ami, de mes visions nocturnes; ou bien auriez-vous, par hasard, un de ces vulgaires préjugés contre les songes? Je retourne demain à Paris. Adieu!

Henri Heine.

ÉTAT ACTUEL DE L'ESTHÉTIQUE MUSICALE.

(SCIENCE DU BEAU DANS LA MUSIQUE.)

Deuxième article.

La nécessité d'un sens musical, pour juger de la beauté de la musique et pour l'imaginer, est démontrée à la fois et par l'invention de ce qui est beau et par son appréciation par ceux qui en sont affectés. Cette faculté est donc divisée en deux autres, qui sont *la sensibilité* et *l'entendement*, ou, suivant la doctrine de Kant, *la réceptivité* et *la spontanéité*. Par la distinction de ces deux facultés, dont la dernière est considérée par lui comme existant en nous *à priori*, Kant avait fourni le seul moyen qu'il y eût de concilier ce qu'il y a de réel dans la théorie de la connaissance empirique du beau musical, c'est-à-dire de la connaissance que nous en acquérons par l'expérience, et celle de sa con-

Digitized by Google

ception idéale qui se manifeste, lorsque nous imaginons le beau dans un ordre d'idées nouvelles et auparavant inconnues.

Mais, par une singularité inexplicable, le philosophe de Kœnigsberg, qui, en vertu de sa théorie, avait rangé la poésie dans l'ordre de conception, s'exprime ainsi sur ce qui concerne la musique dans son *Anthropologie* (pag. 49, 3e édit. de Kœnigsberg) : « A l'égard » du sens vital de l'ouïe, il est non seulement mis en » mouvement avec une vivacité et une variété inexpri- » mables, mais encore fortifié par la musique, *qui est un* » *jeu régulier des affections de l'âme, et en même temps* » *une langue de pure sensation, sans aucune idée* » *intellectuelle.* » Il émet la même opinion à peu près dans les mêmes termes, dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1). La contradiction où Kant est tombé ici avec le principe même de son système est le résultat de l'embarras où l'a jeté la nature de la musique, de cet art singulier qui n'a point en lui-même d'objet déterminé comme la poésie et la peinture, qui, dans leurs plus libres fantaisies, ont pour soutien un sujet nettement compris par l'esprit. Qu'il y ait une idée, une action de l'intelligence jointe à la perception de plaisir vive, mais vague de la musique, c'est ce que la plupart des réformateurs modernes de la philosophie la plus avancée, ont eu peine à comprendre; et, toutes les fois qu'ils ont abordé ce sujet, l'indécision est entrée dans leur esprit, et la fermeté de leurs principes les a abandonnés. Nul doute que la musique ne soit, comme je l'ai dit dans mon *Résumé philosophique de l'Histoire de la musique*, un art d'émotion plutôt que de pensée, et en cela, je suis entré dans les vues de Kant; mais aussi, nul doute que, si l'émotion est profonde, elle ne se borne pas au plaisir physique des sons. Nous entendons un morceau de musique; il nous agite, nous transporte, nous arrache des exclamations admiratives. Nous nous écrions : Que cela est beau, grand, sublime! Par cela même, nous jugeons, nous exprimons un résultat d'une opération de notre faculté de raison. Quelque chose a donc révélé à notre esprit les idées générales et abstraites de beauté, de grandeur, de sublimité, formulées dans des successions et des agrégations de sons? Kant s'est donc trompé quand il a réduit l'action de la musique à de pures sensations dénuées d'idées intellectuelles; et, pour la première fois, l'oubli de sa logique serrée l'a plongé dans une grave erreur, en le mettant en contradiction avec son propre principe.

Mais comment les idées de beauté, de grandeur, de sublimité se présentent-elles à notre esprit sous la forme de certaines associations de sons, et quel rapport y a-t-il entre ces formules de sons et les notions du beau, du grand et du sublime, prises dans le sens le plus général et le plus étendu? Voilà ce qui n'a pu être résolu par le secours de la philosophie critique, parce que son auteur, étranger au sentiment de la musique, n'a pas compris la possibilité de l'existence de telles notions dans cet art. Il était réservé à ses disciples et à ses successeurs de faire à l'esthétique musicale une plus juste et meilleure application de ses principes, et d'avancer un peu la solution de la question.

Le premier qui fit à la musique une application du système de la philosophie critique de Kant fut Michaélis, professeur de philosophie à Leipsick. Son premier écrit sur cette matière a pour titre : *Sur l'Esprit de la Musique considéré dans ses rapports avec le jugement esthétique de la philosophie critique de Kant* (1). Michaélis, qui malheureusement manque de profondeur dans l'exposé scientifique de ses idées, avait cependant aperçu l'erreur du philosophe de Kœnisberg à l'égard de la musique. Dans la première partie de son ouvrage, il fait voir que le principe du jugement esthétique de la philosophie critique est applicable à la musique comme aux autres arts, et que ce même art serait réduit en quelque sorte au néant, s'il était inabordable à l'analyse, et si l'esprit ne pouvait porter de jugement des sensations de l'ouïe. En un mot, il établit la nécessité d'un sens musical, sans lequel, en effet, l'oreille ne percevrait que des séries de sons, qui n'auraient aucune signification. Mais, lorsqu'il faut arriver à l'explication de la nature des jugements portés par le sens musical, Michaélis se trouve faible en face des difficultés signalées plus haut. Ce furent sans doute ces difficultés qui le ramenèrent dans la seconde partie de son livre, à la considération de l'analogie de la musique avec la poésie et les arts du dessin, quoique cette analogie n'existe que dans les parties accessoires de la musique. Cet art, considéré comme art de peindre et d'exprimer certaines choses qui sont aussi dans le domaine de la poésie et des autres, offre bien moins de difficultés que dans sa partie purement idéale, et Michaélis s'y trouvait beaucoup plus à l'aise; mais on comprend qu'en le limitant ainsi, il ne pouvait proposer d'autre règle pour juger de la beauté de ses produits, que celle de la fidélité du rendu, et c'est, en effet, à peu près à ce résultat que se borne sa théorie, quoiqu'il fasse des efforts pour élever l'art jusqu'au domaine de l'idéalisme.

Parmi les partisans de la philosophie critique de Kant, qui se sont attachés à en faire une rigoureuse application à l'esthétique, et particulièrement à la musique, on remarque particulièrement Heydenreich, Hensinger et C. H. L. Pœlitz.

(1) *Beobachtungen uber das Gefühl des Schœnen und Erhabenen*. Riga, 1774, in-8°.

(1) *Veber den Geist der Toukunst mit Rucksicht auf kants Kritik der æsthetischen Urtheilskraft. Ein æsthetischer Versuch.* Leipsick, 1795, in-8o. *Idem, Zweiter Versuch, ibid.*, 1800, in-8o.

Digitized by Google

Heydenreich, dans un livre qui a pour titre : *Système de l'Esthétique* (1), a donné beaucoup d'étendue à ses considérations sur le beau musical. Se rapprochant des idées de Hutchesnn et même de Chabanon, contre l'imitation de la nature considérée comme principe du beau en musique, il établit, d'une manière philosophique transcendentale, que l'esprit est particulièrement saisi do l'idée du beau, lorsque l'œuvre d'art se produit sous l'aspect de l'unité dans l'objet et de variété dans les moyens. S'emparant aussitôt de ces données à l'audition d'un morceau de musique, l'esprit s'élève par sa force de conception à l'idéalisme pur de l'unité dans la variété qui se résume dans son jugement, comme le type absolu du beau. Bien que, dans toutes ces considérations, Heydenreich n'explique pas comment se manifeste à l'esprit l'unité d'objet dans la musique séparée de la parole, on ne peut nier que ce principe d'unité, longtemps auparavant présenté comme le *criterium* de la beauté dans les arts, ne soit fécond en belles applications dans la musique, par l'extension qu'il reçoit dans l'idéalisme pur du jugement esthétique.

J. H. G. Hensinger, docteur et professeur de philosophie à l'université d'Iéna, a pris une route différente de celle de Heydenreich, dans l'application de la philosophie Kantienne à l'esthétique, dans son livre intitulé : *Manuel d'Esthétique, ou Principes de la production et du jugement des œuvres de chacun des beaux-arts, tels que la poésie, la peinture, la sculpture, la musique, la mimique, l'architecture, l'art des jardins*, etc. (2). Il y traite spécialement de la musique, dans le premier volume (p. 135, 214.) Si, comme Heydenreich, il admet le jugement esthétique dans les sensations produites par la musique, il ne lui paraît pas certain que Kant en ait absolument nié l'existence (*voy.* p. 52), et il pense que les mots dont il s'est servi n'expriment qu'une idée non approfondie, et que le philosophe de Kœnigsberg a évité de traiter à fond cette matière, parce que l'art ne lui était pas familier. Au surplus, il ne croit pas que beaucoup d'œuvres de musique soient dignes de faire naître ce jugement esthétique; car, dit-il, le point de vue d'unité manque dans la plupart des compositions. Voyez, dit-il, les sonates de piano, de quatuors, etc.; le premier *allegro* exprime la joie; le second morceau est un léger badinage; le troisième (final ou *presto*) est d'un emportement effréné; rien de tout cela n'a de connexion et ne marche vers un but unique (*loc. cit.*). Je suis, je l'avoue, bien étonné de trouver de si pitoyables raisonnements chez un disciple de Kant, chez un docteur en philosophie. Eh quoi! la plupart des œuvres de musique sont impuissantes à provoquer le jugement esthétique? Mais, par cela même que vous en parlez ainsi, c'est un jugement, un jugement esthétique que vous emportez; jugement bon ou mauvais, juste ou injuste, mais jugement enfin, qui n'a d'autre cause que la musique même dont vous faites la critique. Et puis, où trouver un principe d'analyse, dans une critique qui condamne une œuvre musicale, par cela seul que les divers morceaux qui la composent ont des caractères différents? Évidemment, en exprimant un tel jugement, Hensinger a fait voir qu'il ne comprenait pas la musique séparée des paroles, à moins qu'elle ne fût l'expression imitative d'un sujet quelconque; par exemple, la *symphonie pastorale* de Beethoven : celle-ci même n'aurait pas échappé à sa critique, car le musicien y a exprimé dans chaque morceau les situations diverses de l'âme à l'aspect de la campagne, et y a passé tour à tour d'une joie douce à la mélancolie, et de celle-ci à la bruyante folie. En général, quoique Hensinger parle longuement de la musique dans son *Manuel d'Esthétique*, on n'aperçoit pas dans ce livre la profondeur des vues de Heydenreich; son embarras est souvent visible pour donner de la clarté à ses idées, et c'est presque toujours dans la musique dramatique qu'il est forcé de choisir ses exemples. Hensinger n'a rien fait en réalité pour l'avancement de l'esthétique musicale.

Le petit écrit de Pœlitz, intitulé *Fondements d'une science esthétique* (1), est plus substantiel : il se résume en quelques principes généraux qui indiquent dans leur auteur les vues ingénieuses d'un penseur distingué. Pœlitz, professeur de morale et d'histoire à Dresde, au commencement du dix-huitième siècle, s'est fait connaître comme un disciple de la philosophie critique dans plusieurs ouvrages : celui dont il est ici question se fait remarquer par une grande netteté de pensée, et par un style dogmatique fort convenable pour la forme d'un livre de cette espèce. Après avoir posé succinctement les caractères de l'art donné primitivement par la nature, et de l'art développé par la culture, Pœlitz établit la manière dont se manifeste la conception de l'art en général, puis celle d'une science de cet art, et arrive enfin à la métaphysique de son idéal, puis à la conception de la beauté subjective et de la beauté objective. Ces principes généraux étant posés, il passe à leur application aux divers arts, et particulièrement à la musique. Suivant lui, le thème d'un morceau de musique étant entendu, l'esprit s'en empare comme de la règle de son jugement, et dès lors il n'est satisfait qu'autant

(1) *System der Aesthetik*. Liepsick, 1790, 1 vol. in-8o

(2) *Handbuch der Aesthetik oder Grundsätze zur Bearbeitung und Beurtheilung der Werke einer jedenschænen Kunst, als der Poesie, Malerei, Bildhauer-Kunst Musik*, etc. Gotha, 1797, 2 vol. in-8.

(1) *Grundlegung zu einer wissenschaftlichen Aesthetik, oder über das Gemeinsame aller Künste*. Pirna, 1800, petit in-8o de 168 pages.

Digitized by Google

que les développements du morceau sont des conséquences nécessaires, ou du moins admissibles de cette première donnée, et qu'il y ait identité entre le but du thème et celui des développements. C'est, comme on voit, la doctrine de l'unité dans la variété déjà produite dans d'autres ouvrages, mais ici formulée d'une manière plus nette, plus positive, et en même temps plus pratique. Il est singulier qu'avec de telles qualités, le livre de Pœlitz soit un des moins connus dans l'histoire de l'esthétique.

Si la doctrine philosophique de Kant eut de nombreux admirateurs et des partisans dévoués, elle rencontra aussi beaucoup d'antagonistes. A leur tête il faut placer Herder, Jacobi, J. A. Eberhardi et Bouterweck, qui, après avoir adopté avec enthousiasme les principes de la philosophie critique, finit par s'en séparer, et par en devenir un des plus ardents adversaires.

Herder, homme de science, mais aussi homme de sentiment, était surtout admirateur de la nature. Elle lui sembla menacée dans ce qu'elle a de plus beau par la philosophie critique; il prit sa défense dans son livre intitulé : *Entendement et expérience, critique de la critique de la raison pure* (1). Là, il rétablit dans ses droits l'action de l'expérience sur nos connaissances, particulièrement sur celle que nous acquérons du beau. D'un autre côté, le développement exagéré de la logique critique tendant au dénigrement des beaux arts; Herder les défendit avec énergie dans sa *Calligone* (2). Le principe que Herder et Jacobi firent prévaloir dans les jugements que nous portons de la beauté, de la grandeur et du sublime, est la conscience que nous en avons. Éloquents tous deux, ils insistèrent avec force sur ce que les sensations du beau sont produites d'une manière si spontanée et avec tant de force par les œuvres d'art, que c'est moins un jugement que nous en portons, que des expansions du sentiment vrai dont notre conscience est saisie.

Bouterweck, penseur distingué, mais variable dans ses opinions, attaque dans son Esthétique (3) la simple perception sensible à laquelle Kant a réduit la musique. Il admet aussi la conscience comme nous donnant la certitude du beau; mais en même temps le jugement qu'en porte l'esprit lui paraît absolument nécessaire pour nous donner la certitude, sans laquelle le beau absolu ne saurait exister. Cette distinction est en effet bien nécessaire; car si divers individus ont la conscience différemment affectée par une œuvre d'art, la certitude du beau s'évanouit, et le beau n'existe plus. Le jugement esthétique est donc le seul moyen de lui donner une existence absolue; il ne s'agit que d'en trouver la base.

Après avoir si bien établi les principes qui peuvent conduire à la connaissance du beau, on comprend difficilement l'espèce d'irrésolution qui restait dans l'esprit de Bouterweck, et qui le conduisit à publier, un an après que son *Esthétique* eut paru, un supplément à cet ouvrage, où il semble en quelque sorte en détruire l'autorité lorsqu'on lui voit discuter la possibilité d'une métaphysique du beau (1).

FÉTIS.

(1) *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*, Leipsick, 1799, in-8°.

(2) *Kalligone, Vom Angenehmen und Schœnen*. Leipsick, 1800, 3 parties in-8°.

(3) *Aesthetik*, Leipsick, 1806. 2 vol. in-8°.

(1) Dans un dernier article, je rendrai compte de quelques ouvrages importants sur la théorie du beau, et particulièrement du beau musical, publiés depuis environ vingt ans.

(2) Numéros 1 et 2 de l'année 1837.

SYMPHONIES DE BEETHOVEN.

2e Article.

La symphonie pastorale dont nous allons nous occuper sert depuis longtemps de texte à de vives discussions. Nous avons exprimé dans ce journal (2) nos idées au sujet de la musique pittoresque et imitative, de manière à ce que nous puissions nous croire dispensés d'y revenir. Ce n'est pas la faute de l'art si certains amateurs ou artistes d'une intelligence bornée et d'un goût trivial lui demandent des effets qui ne lui appartiennent point, et prétendent découvrir dans la phrase, *la plus simplement musicale*, des intentions que tous les gens de quelque bon sens trouveront toujours niaises ou grotesques. Ainsi, à propos d'un morceau instrumental dans lequel l'auteur s'était efforcé de reproduire, parmi une foule d'effets purement musicaux, le style mélodique des habitants des *montagnes* d'Italie, et les impressions de joie expansive que font éprouver à certaines organisations la pureté de l'air, la sérénité du ciel et l'aspect d'un horizon immense, il s'est trouvé un critique assez simple (le pauvre homme est mort, et, par respect pour sa cendre, je ne veux pas employer d'autre épithète); il s'est trouvé, dis-je, un critique assez *simple* pour s'évertuer, dans un article, écrit du reste dans une intention toute bienveillante, à découvrir comment le musicien avait pu *peindre des montagnes, des précipices, des arbres*, etc. Il est certain que de pareilles stupidités, écrites avec un ton de bonne foi désespérant, suffiraient à couvrir de ridicule la conception la plus noble et la mieux raisonnée. Un professeur du collége de France, qui ne voyait partout qu'harmonie imitative, en était venu à ce point de dégoûter son auditoire des plus belles inspirations de Virgile, à force d'enthousiasme pour de *grosses bêtises* (passez-moi l'expression) dont le poëte de Mantoue était, certes, aussi innocent que vous et moi.

Mais d'un autre côté, il n'est pas moins évident que les partisans de l'opinion exagérée en sens contraire ont bien leurs raisons, en affirmant avec tant d'assurance, souvent même avec une si évidente mauvaise humeur, que la musique ne peut ni ne doit chercher à franchir certaines limites. Et quand ils disent, par exemple : « Il ne faut point vouloir aller au-delà des » bornes évidemment imposées à l'art par sa nature, » cela signifie : « Le musicien ne doit pas tenir compte » d'un ordre d'idées et de sensations que l'infériorité » de notre organisation nous rend inaccessible. » Ou bien : « La musique n'exprime rien par elle-même, et » la richesse de coloris dont vous la dotez si généreu- » sement ne prend quelque apparence de réalité que » grâce aux paroles ou à la pantomime des chanteurs. » Cela veut dire : « Nous ne saurions distinguer la mu- » sique expressive de celle qui ne l'est pas ; toutes les » fois que vous parlerez cette langue, à laquelle vous » trouvez tant de charmes, mais dont l'intelligence » nous est refusée, notre amour-propre froissé, loin » d'accuser notre incapacité, ira s'en prendre à vous, » et traitera vos prétentions d'absurdes ou d'imperti- » nentes. »

D'ailleurs il est bon de faire remarquer ici que ces antagonistes de la musique poétique sont d'ordinaire les plus chauds défenseurs d'une école célèbre qu'ils croient exempte du travers qu'ils reprochent à l'école opposée, bien qu'elle ait abondé dans ce sens en toute occasion, mais avec une impuissance remarquable. Il est de fait que les Italiens, anciens et modernes, passent pour ne jamais rechercher les effets de musique imitative, quand on peut se convaincre par la lecture de leurs partitions qu'en mainte et mainte circonstance, au contraire, ils ont essayé de lui demander ce que leur inaptitude à l'instrumentation les mettait dans l'impossibilité d'en obtenir.

Ainsi, sans mettre en avant des exemples contemporains, nous trouvons dans l'une des messes du vieux Durante, dont le mérite est grand sous d'autres rapports, une fanfare de *deux cors* parfaitement ridicule et d'un effet inqualifiable, au verset de la prose des morts : *Tuba mirum*. On n'a pas, que nous sachions, reproché à Durante d'avoir joué sur les mots, ou de s'être exagéré la force expressive de la musique, en cherchant à reproduire dans son orchestre la trompette des archanges annonçant l'heure suprême du jugement universel. C'est ce qu'il a essayé cependant ; et si on doit le blâmer, c'est seulement en ce que sa tentative a de misérable comme instrumentation et de vulgaire comme style mélodique. L'intention en elle-même était raisonnable, et elle fût devenue poétique si le but eût été atteint. Car enfin, si l'on a un orchestre chargé de renforcer et de seconder l'expression des paroles chantées, quand ces mêmes paroles décrivent la résurrection des morts, la terreur des vivants, l'arrivée d'un Dieu vengeur et irrité, le fracas des mondes qui s'écroulent, l'éternité qui s'avance, et quand il existe réellement des moyens d'instrumentation plus ou moins variés, capables de frapper l'auditoire d'épouvante et d'horreur, il faudrait bien de l'esprit pour me persuader que ce soit là le cas d'écrire un duo de flûtes ou un solo de hautbois.

Mais parlons enfin de la symphonie pastorale, cet étonnant paysage qui semble avoir été composé par Poussin et dessiné par Michel-Ange. L'auteur de *Fidelio*, de la symphonie héroïque, veut peindre le calme de la campagne, les douces mœurs des bergers; non pas de ces bergers roses, verts, et enrubanés de M. de Florian; encore moins de ceux de M. Lebrun, auteur du *Rossignol*, ou de ceux de J.-J. Rousseau, auteur du *Devin de village* : c'est de la nature vraie qu'il s'agit ici. Il intitule son premier morceau : *Sensations douces qu'inspire l'aspect d'un riant paysage*. Les pâtres commencent à circuler dans les champs, avec leur allure nonchalante, leurs pipeaux qu'on entend au loin et tout près; de ravissantes phrases vous caressent délicieusement, comme la brise embaumée du matin; des vols ou plutôt des essaims d'oiseaux babillards passent en bruissant sur votre tête, et de temps en temps l'atmosphère semble chargée de vapeurs; de grands nuages viennent cacher le soleil, puis tout à coup ils se dissipent et laissent tomber sur les champs et les bois des torrents d'une éblouissante lumière. Voilà ce que je me représente toujours en entendant ce morceau, et je crois que le vague de l'expression musicale n'est pas tel, que beaucoup d'autres personnes ne puissent être impressionnées de la même façon.

Plus loin est une *scène au bord du ruisseau*. Contemplation... L'auteur a sans doute créé cet admirable *adagio*, couché dans l'herbe, les yeux au ciel, l'oreille au vent, fasciné par mille et mille doux reflets de sons et de lumière, regardant et écoutant à la fois les petites vagues blanches et scintillantes du ruisseau se briser avec un bruit léger sur les cailloux du rivage; c'est délicieux. Les diverses mélodies qui se croisent et s'entrelacent en tout sens sont d'une incomparable suavité; l'harmonie, au contraire, contient deux ou trois conflits de sons discordants qui, malgré leur étrangeté, forment avec les doux accords dont ils sont précédés et suivis le plus heureux contraste. Telle est la double et triple appogiature présentée dans le grave, le médium et l'aigu, par les violoncelle, altos, violons, bassons et clarinettes, sur les notes *fa*, *la bémol*, *ut*, pendant que les flûtes, hautbois et cors, tiennent l'accord *mi bémol*, *sol*, *si bémol*. Ce singulier rapprochement de six notes diatoniques a lieu sur un rinforzando, et rappelle à merveille ces bruits de la mer, des monts et des plaines, dont parle Bernardin de Saint-Pierre, qui, appor-

Digitized by Google

tés par les vents de divers points de l'horizon, viennent se heurter à l'improviste dans les clairières des bois, luttent ensemble un instant, se dispersent en murmurant, et rendent ainsi le calme et le silence qui leur succèdent plus doux et plus profonds.

Avant de finir, l'auteur fait entendre le chant de trois oiseaux. Cette idée fait bon nombre d'amateurs se récrier d'admiration et quelques autres s'indigner contre Beethoven. Nous ne partageons ni l'engouement des uns, ni l'indignation des autres. A mon avis, la justification du compositeur n'est, en pareil cas, que dans le succès ou l'insuccès de sa tentative. Or, le rossignol ne faisant entendre que des sons inappréciables ou variables, son chant ne pouvait être imité par des instruments à tons fixes dans un diapason arrêté; tandis que la caille et le coucou, dont le cri ne forme que deux notes pour l'un et une seule pour l'autre, notes justes et fixes, ont par cela seul permis une imitation exacte et complète.

S'il s'agit de défendre le musicien du reproche de puérilité, pour avoir prétendu reproduire le chant des oiseaux dans une scène où toutes les voix calmes du ciel, de la terre et des eaux doivent naturellement trouver place, il faut le justifier également, quand, dans un orage, il cherche à imiter les efforts des vents, les éclats de la foudre, le mugissement des troupeaux. En fait de paysages, il n'y a pas plus de puérilité à peindre un papillon qu'à dessiner une fleur, et le musicien à qui l'on accorde la faculté de décrire des sites agrestes en les animant des divers bruits qu'on y entend dans la nature, est parfaitement libre de choisir ceux qui peuvent concourir à compléter son tableau.

Nous avons combattu, en commençant cet article, l'opinion qui lui refuse le droit d'imiter et de décrire; mais nous ajouterons, pour en finir, que les antagonistes de ce système, d'une application aussi difficile que féconde en beaux résultats, oublient, en le critiquant, que LA BONNE MUSIQUE DESCRIPTIVE n'a pas seulement le mérite de l'imitation, mais encore une grande puissance essentiellement mélodique, harmonique, rhythmique et instrumentale. De sorte que, en les supposant organisés de façon à ne pouvoir pas reconnaître l'existence de cette branche de l'art, ils restent toujours libres, pour peu qu'ils y mettent de bonne volonté, d'apprécier, sous le rapport musical seulement, les productions où elle est mise en œuvre.

Vous blâmez Beethoven d'avoir écrit sur son programme : « Je chante le bonheur des champs, les joies « innocentes de l'habitant des campagnes; je redis les « accents des hôtes des forêts; j'admire la splendide sé« rénité du ciel et le riche vêtement de la terre; je dé« cris les phénomènes destructeurs, le désordre des « éléments; je rends grâce au créateur de leur courte « durée, etc. » Eh! pour dieu, si ce programme vous déplaît, vous contrarie, vous irrite, jettez-le, et écoutez la symphonie comme une musique sans objet déterminé. Si vous n'êtes pas, même alors qu'elle a dépouillé pour vous sa radieuse auréole, émus, ravis, transportés de la beauté de ses formes, de l'émotion sympathique de sa voix, de la divine harmonie de tous ses mouvements, c'est que vous n'avez pas plus de sensibilité pour percevoir l'effet matériel de la musique, que d'imagination et d'intelligence pour comprendre la riche langue qu'elle ne parle qu'à ses élus. — Mais poursuivons. Le paysagiste musicien nous amène à présent au milieu d'*une réunion joyeuse de paysans*. On danse, on rit avec modération d'abord; la musette fait entendre un gai refrain, accompagné d'un basson qui ne sait faire que deux notes. Beethoven a sans doute voulu caractériser par là quelque bon vieux paysan allemand, monté sur un tonneau, armé d'un mauvais instrument délabré, dont il tire à grand'peine les deux sons principaux du ton de *fa*, la dominante et la tonique. Chaque fois que le hautbois entonne son chant de musette, naïf et gai, comme une jeune fille endimanchée, le vieux basson vient souffler ses deux notes; la phrase mélodique module-t-elle, le basson se tait, compte ses pauses tranquillement, jusqu'à ce que la rentrée dans le ton primitif lui permette de replacer son imperturbable *fa, ut. fa*. Mais la danse s'anime, elle devient bruyante, folle; le rhythme change; un air grossier à deux temps annonce l'arrivée des montagnards aux lourds sabots; le premier morceau à trois temps recommence plus animé que jamais : tous se mêlent, s'entraînent; les cheveux des femmes commencent à voler sur leurs épaules (1); les montagnards ont apporté leur joie bruyante et avinée, on frappe dans les mains, on crie, on court, on se précipite...., quand un coup de tonnerre lointain vient jeter l'épouvante au milieu du bal champêtre et mettre en fuite les danseurs.

Orage, éclairs. Rien n'est plus impossible que de donner par des paroles une idée d'un pareil morceau; ceux qui l'ont entendu savent seul à quel degré de puissance et de sublime peut atteindre la musique pittoresque entre les mains d'un homme comme Beethoven. Pendant que les basses grondent sourdement, le sifflement aigu des petites flûtes nous annonce une horrible tempête sur le point d'éclater; l'ouragan s'approche, grossit; un immense trait chromatique parti des hauteurs de l'instrumentation, vient fouiller jusqu'aux dernières profondeurs de l'orchestre, y accroche les basses, les entraîne avec lui et remonte en frémissant comme un tourbillon qui renverse tout sur son passage. Alors les trombonnes éclatent, le tonnerre des timbales redouble

(1) Il y a des gens assez *malins*, je suppose, pour demander comment la musique peut peindre des cheveux, et si elle fait distinguer les bruns des blonds. Je les renvoie au critique qui me supposait l'intention de peindre des montagnes; ils sont dignes de s'entendre.

Digitized by Google

de violence; ce n'est plus de la pluie, du vent; c'est un cataclysme épouvantable, le déluge universel. Réellement, cela donne des vertiges, et bien des gens, en entendant cet orage, ne savent trop si l'émotion qu'ils ressentent est plaisir ou douleur.

La symphonie est terminée par l'*action de grâces des paysans après le retour du beau temps*. Tout alors redevient riant; les pâtres reparaissent, se répandent sur la colline en rappelant leurs troupeaux dispersés; les torrents s'écoulent peu à peu; le calme renaît, et, avec lui, des chants agrestes dont la douce mélodie repose l'âme ébranlée et consternée par l'horreur sublime de la scène précédente. Après cela, peut-on parler des étrangetés de style d'une œuvre pareille; de ces groupes de cinq notes de violoncelles, opposés à des traits de quatre notes dans les contre-basses, qui se froissent sans pouvoir se confondre dans un unisson réel? Faudra-t-il signaler cet appel de cors, arpégeant l'accord d'*ut*, pendant que les instruments à cordes tiennent celui de *fa*? chercher la raison de ces anomalies harmoniques? En vérité, j'en suis incapable. Pour un travail de cette nature il faut du calme et du sang-froid; et le moyen de se garantir de l'ivresse quand l'esprit est occupé d'un tel sujet!.... Loin de là, on voudrait dormir, dormir des mois entiers, pour habiter au moins en songes la sphère inconnue que le génie nous a fait un instant entrevoir.

H. Berlioz.

(*La suite au prochain numéro.*)

Le deuxième concert du Conservatoire a été remarquable, autant par la parfaite exécution de la symphonie en *la* de Beethoven et du beau fragment d'un oratorio de Schneider (*le Jugement dernier*), que par le succès brillant, obtenu par Mlle d'Hennin, dans un air de *la Clemenza di Tito* de Mozart corrigé par Lachnitz. Mlle d'Hennin possède une grande et belle voix, d'un timbre expressif et puissant, qui la rend essentiellement propre à la musique sérieuse; il faut espérer qu'elle sera dans peu engagée à l'Opéra, où sa place est évidemment marquée. M. Georges Hainl a également excité les plus vifs applaudissements dans un air varié de violon de Bériot, qu'il a exécuté sur le violoncelle, avec une incontestable supériorité.

AGNÈS DE HOHENSTAUFEN,

Opera en trois actes, paroles de Raupach, musique de Spontini.

Un de nos correspondants de Berlin, nous ayant transmis quelques lignes, indiquant que le nouvel opéra de M. Spontini n'avait pas obtenu beaucoup de succès, notre impartialité nous fait un devoir d'insérer la traduction d'un article de la *Gazette d'Etat de Berlin*, exprimant une opinion contraire.

L'intérêt général que cet ouvrage a excité nous engage à en parler avec détails, après en avoir entendu la troisième représentation.

Le premier acte d'*Agnès* fut donné pour célébrer une fête de la cour en 1827. Le compositeur l'acheva en 1828, et il fut représenté complétement en trois actes en 1829. Il ne satisfit pas alors le maître, qui se détermina à le retravailler entièrement; ce qui s'exécuta d'après le nouveau plan de Spontini, avec le consentement de Raupach et la coopération du baron de Lichtenstein, dans les années 1832 et 1833, où l'ouvrage fut complétement achevé. Et nous affirmons qu'à l'exception de quelques morceaux, la partition est entièrement nouvelle.

La retraite de quelques artistes du chant et des considérations administratives ont retardé jusqu'à présent la représentation. Nous citons ces faits pour rectifier ce que plusieurs feuilles publiques ont dit à ce sujet.

En jugeant un tel ouvrage, il s'agit principalement de savoir quelles sont les exigences et les capacités du public, dont une partie ne veut que s'amuser, et ne cherche que cette espèce de délassement qui dispense de toute activité spontanée d'esprit. Une autre partie demande ce style piquant, cette musique pleine de légèreté et de grâce, qui réussit si bien à quelques nouveaux compositeurs français; une troisième partie veut enfin le sérieux, le sublime, l'émotion; il peut y en avoir même une quatrième qui se plaise aujourd'hui à entendre la *Cenerentola*, demain le *Postillon de Lonjumeau*, et après demain *Alceste*. Mais il est certain que ces jouissances différentes exigent, de la part de l'auditeur, une gradation d'habilité et de capacité croissante. Ceux qui aiment exclusivement le genre léger se trouveront au moins tout aussi peu à leur aise en écoutant les œuvres de *Gluck* et de *Spontini*, que les admirateurs de *Kotzebue* et de *Scribe*, vis-à-vis des personnages héroïques de *Macbeth* ou de *Lear*, parce que la position vis-à-vis d'un géant est toujours embarrassante. Il faut donc que celui qui veut éprouver une véritable jouissance en écoutant un drame lyrique de *Raupach* et de *Spontini*, non-seulement se trouve disposé, mais qu'il soit aussi capable d'apprécier les choses grandes et passionnées; il faut qu'il soit doué d'une grande force intellectuelle, et d'un sens droit fortifié par les ouvrages classiques; il ne doit pas s'épouvanter devant les Euménides d'Eschyle; il doit sentir en écoutant les chœurs des furies, la danse des *Scythes* de *Gluck*, cette élévation puissante qui pénètre l'âme comme un Orcan purifiant; enfin il faut qu'il apporte quelques dispositions bienveillantes, et des souvenirs de reconnaissance qui sont dus à si juste titre au créateur de la *Vestale*, de *Cortez* et d'*Olimpie*.

Le sujet d'Agnès offre (comme on devait s'y attendre du poëte de *Hohenstaufen*) tous les événements

pour une composition lyrico-dramatique : des faits historiques, des caractères héroïques fortement tracés, des événements variés, de l'éclat et de la magnificence.

Henri VI, toujours énergique et tyrannique, occupe à juste titre la première place, et son caractère inflexible imprime à l'action un mouvement qui fait croître l'intérêt jusqu'au dernier moment. Le roi chevaleresque, le généreux Henri, l'énergique archevêque, la courageuse et maternelle Irmengarde, sont mis en scène partout avec beaucoup d'effet. L'arrivée de Philippe-Auguste, qui, sous le nom d'un ambassadeur, demande la main d'Agnès, donne le motif des fêtes, tandis que l'amour d'Agnès et du jeune Henri prête au tableau ce doux coloris qui adoucit les émotions trop fortes, et le dénouement, amené d'une manière si inattendue, cause une impression aussi extraordinaire qu'imposante, par la réconciliation des princes et par la soumission généreuse de Henri-le-Lion.

Spontini seul était capable de traiter un tel sujet, lui dont l'âme tend exclusivement au genre idéal, sublime et pathétique. Cette composition monumentale, due à l'association de deux des plus illustres auteurs de notre temps, renferme un tel monde d'harmonie et de mélodies, que l'auditeur a besoin de toutes ses forces pour le parcourir, d'autant plus que Spontini, qui jamais ne peut se satisfaire lui-même, a accumulé les effets en plusieurs endroits, que nous désignerons plus bas, de manière à ce qu'il est difficile de saisir toutes les beautés spéciales de sa musique et d'en jouir sans l'avoir entendue plusieurs fois. En général, nous voyons avec plaisir qu'on retrouve dans cet opéra toute l'énergie d'une puissante imagination unie à la richesse des motifs et aux savantes combinaisons qui dominent dans les œuvres précédentes de Spontini, et nous partageons entièrement l'opinion exprimée dans la première critique de la *Gazette d'État* qui dit : « *Cet ouvrage réunit la profondeur de l'âge mûr à toute la chaleur de la jeunesse du compositeur de la Vestale.* On a fait la remarque banale qu'il y avait dans cet opéra des réminiscences d'autres œuvres de Spontini; mais il suffit de répondre à ce reproche que si l'on ne reconnaissait pas, dans un nouvel ouvrage d'un maître, son style et sa manière, on pourrait croire avec raison que son individualité a disparu. Et, certes, l'œil du critique reconnaîtra cette individualité empreinte dans les œuvres de Shakespeare, de Goëthe et d'autres auteurs célèbres; mais à plus forte raison on s'en apercevra dans des œuvres musicales et surtout dans les récitatifs, parce que leurs moyens et leurs formes, vis-à-vis de l'immensité des pensées et de la perfectibilité de la parole, se trouvent à leur désavantage; par conséquent le connaisseur retrouvera dans chacun des ouvrages de Gluck, de Beethoven et de Mozart le style de ces maestri et quelque analogie éloignée de leurs précédentes productions. La nouveauté, la fraîcheur, l'originalité, qui règnent dans la plus grande partie de l'opéra d'*Agnès*, ne peuvent échapper à aucune oreille exercée. L'andanté maestoso de l'ouverture en *ré majeur* qui frappe merveilleusement, et l'allegro appasionato et plaintif en *ré mineur*; le duo des amis en *la*, plein de feu et de sentiment; la romance de Henri, d'une simplicité ravissante qui nous ramène au temps des troubadours. Le beau quatuor en *si bémol* du premier acte qui exprime si bien l'effervescence de l'amour et de l'espoir, l'incomparable chœur des nonnes, le superbe quatuor du second acte, l'air d'Irmengarde du troisième acte en *mi mineur*, la sommation des juges du combat, etc., etc., etc., sont des spécialités pleines de beautés tout à fait nouvelles et incontestables; mais elles ne forment que les teintes centrales du tableau gigantesque qui se développe dans les ensembles, les chœurs, les finales et les danses. Les caractères les plus opposés, la variété des situations et des événements, sont dessinés avec une telle perfection de rhythme et d'harmonie; tout est si bien à sa place, et toutes les masses sont conduites d'une manière si sûre, qu'il faut y admirer autant la force créatrice que la lucidité de l'esprit qui a coordonné cet ensemble immense. Il n'y a que quelques morceaux où les motifs se répètent trop souvent, ou dans lesquels l'effet est trop fort. Le premier cas se trouve dans la romance d'Agnès et le premier duo qu'elle chante avec sa mère; et le second, dans les deux finales du premier et du deuxième acte, où les masses réunies avec un art vraiment merveilleux, sont tellement colossales, que l'oreille a de la peine à les saisir. Une modification d'instruments et de voix serait ici un avantage pour l'auditeur. Néanmoins la combinaison d'éléments les plus hétérogènes dans le final du deuxième acte est admirable; surtout l'imitation ingénieuse de l'orgue, par les instruments à vent, est un chef-d'œuvre qui n'a jamais été inventé et qui ne réussira jamais à un autre de la même manière. La représentation de cet immense ouvrage a déjà eu lieu plusieurs fois avec une précision, un ensemble, un aplomb et une persévérance qui ne peuvent exister que sous la direction de l'auteur, et qu'avec un personnel tel que le nôtre. L'exécution de l'orchestre, des chanteurs, des chœurs, des ballets et la mise en scène, sont au-dessus de tout éloge. Quoiqu'il soit très-difficile de distinguer ici le mérite personnel, nous croyons avec raison que mesdames de Fassmann et Grunbaum, et MM. Fischer, Eichberger, Bader, Zschiesche et Botticher, ont droit à de grands éloges. Mlle de Fassmann a rempli le rôle d'Irmengarde avec une force et des attitudes si nobles,

Digitized by Google

qu'on ne peut désirer rien de plus. Son jeu a atteint le comble de la perfection dans l'air superbe : *Nur ein Tyrann* (il n'y a qu'un tyran), et en chantant les mots : *Sie ist mein* (elle est à moi)! où elle emploie toute la force tragique de sa belle voix, sur la dominante de *mi mineur*. Mlle Grunbaum a entièrement compris la douceur et l'aménité du rôle d'Agnès; elle développe, notamment dans la romance avec les chœurs des femmes et dans les ensembles, une grâce et une suavité parfaites. M. Fischer a surpris par la manière dont il s'est approprié le caractère principal de Henri VI, et par la force avec laquelle il a su le soutenir jusqu'à la fin, sans fatigue. M. Eichberger s'est surpassé lui-même dans le rôle difficile de Henri fils, particulièrement dans les ensembles, et par la manière de faire ressortir les traits caractéristiques dont la partition est si richement ornée, surtout dans les passages du final du premier acte, où les figures de l'orchestre descendent chromatiquement : *Der schlag ist gefallen* (le sort en est jeté) : Je suis innocent. *Unschuldig bin ich. Hterr ein Stunde leben fur die Rache* : Sire, une heure de vie pour la vengeance. MM. Bader, *Philippe;* Zschiesche, *archevêque;* Botticher, *roi de France*, ont bien rempli leur tâche, et on ne peut refuser le même témoignage à tous ceux qui sont occupés dans cet ouvrage. Si l'on considère qu'une représentation de *Cortès* et trois représentations d'*Agnès* ont été données dans l'espace de huit jours, et toutes avec la même perfection, on y trouvera la preuve incontestable des moyens de notre théâtre et la réfutation du mensonge si souvent répété que la représentation d'un opéra de Spontini épuise pendant plusieurs jours les forces du personnel. L'accueil qu'on a fait à cet ouvrage a parfaitement répondu aux soins qu'on a pris. Le compositeur a été demandé sur la scène pour y recevoir les manifestations directes et les applaudissements non équivoques du succès le plus prononcé. Les principaux artistes, Mlle de Fassmann à la tête, ont été rappelés jusqu'à présent à chaque représentation par le public. Puisse le compositeur trouver sa récompense si bien méritée dans les marques d'admirations qui lui ont été prodiguées même de la part de très-grands personnages.

THÉATRE ITALIEN.

SALLE VENTADOUR. — I PURITANI.

Quand une salle de spectacle est fermée et ne sert à personne, il y a toujours des gens qui disent qu'elle ne sert à rien. Voici une nouvelle preuve de la fausseté de cette assertion banale. Si la salle Ventadour n'eût pas existé, où se serait réfugiée la troupe Italienne, échappée aux torrents de flamme, qui dévoraient la salle Favart? Si la salle Favart ne se fût trouvée disponible, quand l'Odéon brûla, en 1818, et quand Louvel, d'un coup de poignard, démolit la salle Richelieu, en 1820, quel asile auraient été chercher les comédiens de Picard, et les artistes de l'Académie-Royale de Musique? Il n'est donc pas mauvais qu'une grande ville comme Paris, ait toujours un théâtre en vacance à offrir aux réfugiés de l'incendie, et de toutes les autres calamités qui entrent dans l'ordre, ou, si vous voulez, dans le désordre des choses artistiques et sociales.

Jusqu'ici la salle Ventadour n'était célèbre que par les subites extinctions des voix de l'Opéra-Comique, par le naufrage du théâtre nautique et par les joyeuses folies des bals..... Depuis que certains colins et certaines colettes y avaient chanté sans parvenir à se faire entendre, on avait unanimement reconnu que la salle était sourde : quelques-uns ajoutaient même qu'il y avait un écho, et franchement il eût fallu que cet écho eût le diable au corps pour répéter des sons que nulle oreille mortelle ne percevait! Le théâtre nautique ne chantant, ni ne parlant, se soucia peu de la qualité des voûtes et de la résonnance des murailles : il ne demandait qu'un peu d'eau claire : on lui accorda tout juste ce qu'il demandait, et il ne tarda pas à périr victime de son imprudence.

La salle Ventadour venait d'être engagée par contrat à M. Anténor Joly, directeur privilégié du théâtre *de la Renaissance*, lorsque l'incendie détruisit la salle Favart. M. Anténor Joly s'estima heureux de pouvoir exercer l'hospitalité, même avant d'avoir pris possession de son domicile. En quinze jours, par les soins de M. Viardot, que M. Robert souffrant et blessé eut l'heureuse idée de s'adjoindre, par le concours du zèle et des efforts de plusieurs employés d'élite, parmi lesquels il est juste de distinguer M. Charles Dormoy; la transmigration de la troupe italienne s'effectua. Ses représentations reprirent leur cours. Mardi dernier, l'affiche annonçait *I Puritani*, comme si rien ne se fût passé, comme si toute une salle, tout un matériel théâtral n'eussent pas disparu, comme si ce pauvre Severini ne fut pas mort!

Un malheur n'arrive jamais sans un autre, a dit Lablache aux spectateurs rassemblés dans le salle Ventadour. Saisi d'un rhume soudain, Tamburini n'avait pu se rendre à son poste. On était donc réduit à supprimer son rôle, à retrancher une cavatine et un duo. Par forme d'indemnité, Rubini offrait de chanter la cavatine de *Niobé* dans le premier entr'acte. Après l'allocution faite en très-bons termes, le spectacle a commencé, et s'est poursuivi au milieu des témoignages d'une satisfaction universelle. La salle calomniée a reçu une réparation complète. On s'est accordé à la trouver excellente pour les voix, plus sonore que la salle Favart. Quant à l'écho, point de nouvelle : Il faut croire que le Théâtre-Nautique l'a ennuyé, et qu'il se sera logé

Digitized by Google

ailleurs. Jamais Rubini, Lablache et Mlle Grisi n'avaient produit plus d'effet que dans cette enceinte si décriée. On n'en saurait dire autant des toilettes des dames; mais il est trop manifeste que la *fashion* regrettera son élégant boudoir où l'on venait d'abord pour voir et être vu, sauf à écouter la musique par bénéfice d'inventaire. M.

CONCERT DE Mlle C. DE DIETZ.

Au point où en est arrivée Mlle de Dietz, après l'épreuve des grands salons qui déconcerte tout d'abord les grands talents non encore aguerris, vient l'épreuve du concert public, où l'on est partie intéressée, partie principale. C'est à recommencer avec la peur. Mlle Dietz s'en est fort bien tirée mercredi dernier. Ce doit être maintenant chose faite et acquise pour elle que l'assurance, au moins l'assurance apparente qui laisse à l'artiste des moyens suffisants pour rendre son intention des belles œuvres. Le public égoïste, qui veut avant tout être charmé, n'en demande pas davantage, et n'a pas recherché, en écoutant le beau fragment de concerto de Hummel, par exemple, si la jeune virtuose avait encore peur. Cet admirable morceau a été exécuté par elle de manière à faire sentir bien vivement la perte que l'art vient de faire dans la personne du célèbre compositeur, à nous faire regretter le temps où ce grand artiste avait trouvé la véritable fin du piano, toute la musique telle que l'instrument la peut donner, et le but qu'on a tant dépassé de nos jours. Ces fleurs répandues à profusion sur le clavier ont été présentées avec une exquise délicatesse dans toutes leurs nuances de mélodie, avec tous leurs parfums harmoniques. La bénéficiaire a joué ensuite, avec un talent égal, un grand duo fort éclatant à quatre mains avec M. Osborne et une fantaisie brillante pour piano seul de M. Kalkbrenner. Il ne lui reste plus maintenant qu'à subir l'épreuve du grand concert en plein théâtre.

M. Chevillard a fait entendre sur le violoncelle, avec un succès auquel il est accoutumé, une fantaisie tissue des cantilènes les plus touchantes de la *Sonnambula*. Enfin, sept symphonistes d'élite, parmi lesquels nous avons remarqué MM. Tilmant, Chevillard et Durier, avaient ouvert la séance par un magnifique septuor de Beethoven.

M. Panofka a joué avec le talent que nous lui connaissons une élégie pour le violon de sa composition, dont les proportions larges reposent des variations et des caprices. C'est un exemple qu'il a donné conjointement avec son ami et compatriote M. Ernst, exemple qui mérite bien d'être imité.

Le chant était représenté par Ponchard et Mlle Jannssens. Le premier a rendu la fraîcheur de voix et surtout d'intentions des premiers jours au duo et à l'air de la *Dame Blanche*, chose merveilleuse quand on songe que cet artiste a bien dû chanter deux mille fois ces morceaux célèbres. Mlle Jannssens est une élève fort remarquable du Conservatoire de Paris, où elle continue, bien que née en Belgique, à recevoir les leçons de nos habiles professeurs. Nous ferons remarquer à ce propos qu'on a exhumé un règlement inhospitalier anti-français, et surtout absurde, qui interdit aux étrangers l'admission à notre Conservatoire de musique, ce qui n'empêche pas, Dieu merci! Mlle Jannssens d'y étudier, pour la plus grande gloire de l'école. On dit, il est vrai, que cette demoiselle n'y obtiendra jamais de prix. Cela lui importe fort peu à elle qui recevra ses prix des mains du public; mais il nous importe beaucoup, à nous autres Français, qu'on n'ait pas à nous reprocher des sottises brutales d'autant plus gratuites que, pour ces sortes de mesures, l'abrogation par désuétude commence régulièrement après le premier mois d'existence. G. L. P.

Monsieur le Rédacteur,

Je vous prie de vouloir bien insérer dans le prochain numéro la réclamation suivante.

M. *Colet* a, dans un ouvrage intitulé: *De la Panharmonie musicale*, imprimé, page 177, à propos d'un nouveau moyen pour supprimer la clef de *fa* dans la musique écrite pour le piano, une note ainsi conçue :

« M. de Valldemosa, que Rossini a bien voulu nous » adresser, vient *aussi* de trouver cette nouvelle clef, » dont il se sert pour faciliter la musique écrite pour » le piano; il l'a publiée le 11 septembre 1837. »

Je dois déclarer que M. Colet a reçu de *moi seul* la connaissance de cette découverte, et que *moi seul* je suis auteur de cette innovation.

Je déclare, en outre, que je donnerai à cette affaire toute la suite nécessaire pour que M. Colet retranche de son ouvrage ce qu'il y a imprimé relativement au nouveau mode de clef, dont il ne doit la connaissance qu'à une communication officieuse de ma part, communication que nos rapports pouvaient alors motiver, mais qui jamais ne l'a autorisé à s'approprier ma découverte d'une manière aussi personnelle.

J'ai l'honneur d'être,
Monsieur,
Votre très-humble serviteur,
F. F. DE VALLDEMOSA.

REVUE CRITIQUE.

LE POÈTE MOURANT

DE MILLEVOYE,

Musique de M. MEYERBEER.

Il y avait à mettre une pareille poésie en musique

Digitized by Google

plusieurs difficultés fort grandes pour le compositeur : d'abord celle que présentent en eux-mêmes des vers qui ne furent point écrits pour être chantés, et dont la coupe est par conséquent très-peu favorable aux développements mélodiques; celle ensuite de rendre le langage du narrateur parfaitement distinct de celui du poëte lui-même, et enfin celle de faire oublier, à force d'intérêt musical, l'antipathie que l'on éprouve assez généralement aujourd'hui pour ces lamentations de phthisiques, pour ces adieux à la lyre, pour toute cette poësie toussée, mise naguère à la mode par Millevoye, mais qui impatiente à présent tous ceux qu'elle ne laisse pas tièdes ou indifférents. Il n'était guère possible, je crois, de tourner de pareils obstacles avec plus de bonheur que l'a fait M. Meyerbeer. Dans l'Introduction en forme de récit : « Le poëte chantait, » la diction de chaque vers est d'une vérité parfaite, et la phrase mélancolique en sons ténus, qui plane doucement dans le médium sur de légers accords arpégés dans le grave, est un accompagnement aussi ingénieux qu'expressif.

Le chant du poëte a beaucoup de simplicité. On voudrait cependant que la forme rhythmique, adoptée dans la partie de piano, fût distinguée de la précédente par des différences plus marquées; la mélodie se détacherait ainsi avec bien plus d'avantages après le récitatif, et gagnerait en puissance très-probablement. Il faut signaler l'art extrême avec lequel le musicien a su, en restant pendant une page entière sur un accord de septième diminuée, retarder la conclusion de la phrase musicale, aussi longtemps que le sens de la longue période du poëte se trouve suspendu. Certes, ce n'était pas chose facile de dire convenablement en musique une strophe comme celle-ci :

> Je ne paraîtrai pas devant le trône austère
> Où la postérité, d'une inflexible voix,
> Juge les ginires de la terre,
> Comme l'Égypte, au bord de son lac solitaire,
> Jugeait les ombres autrefois.

Le majeur, « Compagnons dispersés de mon triste voyage », est incomparablement plus mélodique que tout le reste de l'élégie, par la raison que c'était à peu près le seul passage où la mélodie pût s'épanouir en liberté; il est d'ailleurs modulé avec une grande originalité. En somme, c'est un tour de force que l'auteur des *Huguenots* a fait là; et il ne fallait rien moins qu'une musique pareille pour me faire entendre jusqu'au bout les plaintes d'un homme qui expire en chantant des adieux à sa lyre, aux femmes, à ses vers, à ses amis, et se complaît dans le pensif (n'allez pas lire poussif) d'une école littéraire de transition morte et enterrée depuis longtemps.

H. Berlioz.

NOUVELLES.

*** Le théâtre de l'Opéra annonce, au bénéfice de Mme Dumoreau, une représentation à laquelle plusieurs théâtres apporteraient leur contingent.

*** Nous avons le regret d'annoncer que l'état de la santé de Mlle Falcon ayant empiré de nouveau, notre admirable tragédienne lyrique part demain pour l'Italie. Nous formons les vœux les plus sincères pour son prompt rétablissement, si ardemment désiré par tous ceux qui savent apprécier son beau talent.

*** On annonce la prochaine arrivée à Paris de Mlle Schubert, la plus célèbre cantatrice dramatique de l'Allemagne, et de Mlle Kemble, jeune et jolie prima donna anglaise. L'une et l'autre espèrent, dit-on, débuter à l'Opéra.

*** Deux indispositions suspendent en ce moment les répétitions des deux ouvrages qui sont à l'étude au théâtre de la Bourse. *Lequel* est retardé par un enrouement de Coudère, et *la Morte*, par une maladie de Moreau-Sainti.

*** Mme Pradher vient de s'engager au théâtre de Toulouse pour le reste de l'année dramatique, c'est-à-dire pour quelques mois.

*** A la séance d'installation des instituteurs communaux de la ville de Paris, M. Wilhem, directeur-inspecteur général du chant dans toutes les écoles communales de la grande cité, a lieu voulu, sur la demande du comité central, faire exécuter, par une partie des élèves à l'orphéon, plusieurs morceaux d'ensemble qui ont été vivement applaudis, entre autres un chœur de *Joseph* et une cantate de M. Hubert, premier répétiteur des écoles, *les Enfans de Paris*, qui a été généralement redemandée. Le préfet de la Seine a remercié les exécutants et payé à M. Wilhem un juste tribut d'éloges.

*** Strauss a failli périr cette semaine victime d'un événement étrange et cruel. Il sortait de l'hôtel de l'ambassadeur d'Autriche, où la magie de son archet avait contribué puissamment au charme d'un grand bal. Il se jette dans un cabriolet, dont le cocher, soit ivresse, soit par l'effet du brouillard, le conduit tout droit à la rivière. Il n'eut que le temps de s'élancer hors du cabriolet malencontreux; mais il se blessa dans sa chute, et s'évanouit. Quand il reprit ses sens il était seul, il eut beaucoup de peine à regagner son domicile. Heureusement cet accident n'a pas eu de prise sur M. Strauss, qui a dirigé avec sa verve de la veille, jeudi dernier, le bal du la rue Saint-Honoré, et le conduira encore aujourd'hui au grand plaisir des nombreux habitués.

*** La partition de l'ouvrage en trois actes confié à M. Thomas est déjà à la copie. Il paraît que sur la confidence faite par le jeune compositeur de quelques-uns de ses principaux morceaux, des juges, expérimentés dans le genre lyrique, ont manifesté la plus vive satisfaction, et ont inspiré à l'administration de grandes espérances, qui ne feraient du reste que tenir les promesses de *la Double Echelle*.

*** M. Ernst, qui avait été engagé par la Société philharmonique de Lille, pour la fête musicale qui vient d'avoir lieu le 27 du mois dernier, a fait une grande sensation par son jeu, de jour en jour plus puissant et plus original. Il a donné, après la fête, deux concerts, l'un dans la salle du Conservatoire, et l'autre au théâtre, dans lesquels il a obtenu un succès immense. Dans la première de ces séances, l'ouverture des *Francs-Juges*, de M. Berlioz, exécutée avec un feu et un ensemble remarquable, sous la direction de M. Bénard, a produit un effet foudroyant qu'on n'aurait pas cru possible avec un si petit orchestre.

*** Conçoit-on que, même dans une aussi petite localité que Verviers, le progrès du goût musical soit assez vif pour faire monter un ouvrage comme *Robert-le-Diable?* Applaudissons du reste à cette noble ambition; et enregistrons en passant un fait curieux; les décors, dont on dit beaucoup de bien, sont l'œuvre du pinceau du deuxième ténor, Albert, qui justifie doublement son titre si honorable d'artiste.

*** Ne quittons pas Marseille sans avoir mentionné un petit succès chorégraphique celui de *Naïda, ou la Fiancée du Magot*, divertissement où M. Gilbert a racheté la oublité de l'action mimique par le dessin agréable de plusieurs pas. La musique est de M. Barbary; elle mériterait beaucoup d'éloges, s'il est vrai, comme on l'écrit, qu'elle renferme plusieurs motifs qu'Auber ne désavouerait pas.

Digitized by Google

*** Mlle Prévost-Colon, la virtuose par excellence du grand théâtre de Marseille, a obtenu un nouveau succès dans la reprise du *Robert-le-Diable*, qui vient d'avoir lieu devant un concours immense de dilettanti. Les Marseillais paraissaient craindre beaucoup qu'on ne leur enlevât, comme il en est question, *leur prima donna*, qui a rendu cette crainte encore plus vive par la manière dont elle a chanté le rôle d'Isabelle.

*** Encore une bonne action à signaler dans le domaine des arts. Le directeur du théâtre de Bordeaux, M. Solomé, avait parmi les danseurs de son corps de ballet un jeune conscrit, seul soutien de sa vieille mère infirme. Par une heureuse idée, le généreux directeur a voulu consacrer au rachat de ce jeune soldat la première représentation d'une pièce de circonstance en l'honneur de nos armes, *la Prise de Constantine*. Ceux qui ont connu M. Solomé à Paris, où, dans nos principaux théâtres, où il a exercé des fonctions importantes, ne s'étonneront point du fait que nous sommes heureux de rapporter en réponse aux détracteurs des mœurs théâtrales.

*** *Le Ménestrel* a secoué depuis quelque temps le joug de la romance. Le numéro de cette semaine contient une *mélodie* très-remarquable, dont l'auteur est M. Marmontel, professeur-adjoint au Conservatoire. Ce morceau, dont le style appartient à l'école de Schubert, est intitulé : *Mélancolie*.

*** Le grand théâtre de Marseille vient de voir fixer ses destinées pour l'année 1858 — 1859. Il conserve son directeur, M. Bremery, aux conditions suivantes : pendant neuf mois, troupe d'opéra au grand complet, indépendamment de la comédie et du vaudeville ; quant au ballet, ce ne sera plus qu'un accessoire ; une troupe italienne viendra deux mois en représentations ; on fermera en juillet. Une subvention de cent mille francs est accordée par la ville. On cite un exemple de générosité donné par un riche propriétaire, qui malheureusement ne trouve pas assez d'âmes dans notre société égoïste. M. R*** a engagé quatre-vingt mille francs pour faciliter l'arrangement dont nous parlons. Il ne manque pas de riches prêts à faire sonner bien haut leur amour pour les arts ; mais lorsque pour leur prospérité on aont des espèces qu'il faut faire *sonner*, nos Mécènes-Midas montrent bien vite le bout de l'oreille ; l'homme d'argent reste, le protecteur s'évanouit.

*** Nous sommes quelquefois honteux de la monotonie de la plupart de nos nouvelles de province, toujours *Robert-le-Diable*, *les Huguenots*, *la Juive*, ont un grand succès à..... ; et point d'autre variante que le nom de la ville. Mais est-ce notre faute, à nous, si ces trois grandes compositions forment en quelque sorte le fonds du répertoire dans les départements comme à notre grand Opéra de Paris ? A Limoges, par exemple, l'opéra de M. Halevy est maintenant en possession de faire les belles soirées de théâtre. Au reste, on ne doit pas s'en étonner, Limoges est une ville où fleurit le dilettantisme. Il s'y trouve un cercle philharmonique qui donne tous les vendredis, pendant l'hiver, un concert-bal, rendez-vous de la société élégante.

*** *La Juive* fait fureur au théâtre d'Avignon, qui monte déjà *les Huguenots*. Nous ne passerons pas sous silence un acte honorable des artistes de ce théâtre. La Dugazon de la troupe, Mlle Fœdora, venait de mourir, laissant réduite à l'indigence une mère dont elle était l'unique enfant ; ses camarades se sont cotisés pour subvenir aux besoins de la malheureuse mère.

*** Nous éprouvons la peine d'enregistrer encore deux pertes, Berbiguier, le célèbre compositeur pour la flûte, et M. Hasdeforges, à qui l'on doit un grand nombre d'ouvrages pour le violoncelle, viennent de mourir, regrettés des artistes et de leurs nombreux amis, qui les ont accompagnés à leur dernière demeure.

*** Nourrit est parti de Milan, il va parcourir l'Italie avec son ami Ferdinand Hiller, qu'il a retrouvé chez Rossini.

*** Une élève de Bordogni et de Ponchard, Mlle Honorine de Paw, s'est fait entendre dimanche dernier, à l'Opéra, par MM. Dupouchel, Meyerbeer, Halevy et Habeneck ; cette audition paraît avoir offert à ce jury si éclairé l'espoir du plus brillant avenir. La jeune et jolie artiste est engagée au premier théâtre de France pour trois années.

*** Mme Pradher est retournée à Toulouse, où elle a déjà donné des représentations fort suivies.

*** Un de nos jeunes instrumentistes, M. Jules Gard, de l'Académie royale de musique, vient de dédier à S. A. R. monseigneur le duc de Nemours une marche militaire intitulée *La Constantine*. Le prince a accueilli, avec sa grâce habituelle, cette dédicace ; et l'on nous annonce que la Marche de M. Jules Gard sera exécutée incessamment dans les appartements du roi.

*** Liszt fait fureur à Milan ; on l'a surnommé le Paganini du piano.

*** Le théâtre de Turin applaudit une danseuse française, Mlle Joséphine Stéphan, dont nous avions annoncé l'émigration.

*** Depuis l'incendie du théâtre Italien, toutes les ambitions dramatiques se sont éveillées ; toutes les combinaisons sont au concours. Nous gardons *de Conrard le silencieux prudent* sur les projets qui ne nous ont paru avoir aucune chance d'avenir. Il en est d'autres dont, sans en garantir le succès, et à titre de simples historiens, nous croyons devoir faire mention dans nos colonnes. Ainsi, par exemple, n'omettons pas que les directeurs de l'Opéra-Comique ont offert de reconstruire à leurs frais la salle Favart, où ils transporteraient l'exploitation de leur privilége, dont on leur accorderait la prolongation. Au bout de quarante ans, la salle retournerait en toute propriété au gouvernement. Quant à l'Opéra-Italien, il est question de le replacer, comme on l'aurait déjà fait il y a quelques années, sous la même direction que l'Académie royale de musique ; il en résulterait, sur certains articles, économie dans les dépenses et amélioration dans le service. L'opinion va débattre ces questions, le temps les éclaircira ; mais qui doit les juger ? probablement le caprice, ou le hasard, qui en jugent tant d'autres bien plus importantes.

*** Sans transcrire les éloges emphatiques qu'un journal de Bordeaux décerne à Mlle Hélène Mazel, nous signalerons le succès qu'obtient sur les bords de la Garonne cette jeune pianiste. Nous avons plus de foi dans le talent très-réel que nous lui connaissons, que dans les exagérations pompeuses de son panégyriste ; car nous n'avons pas oublié le vers de La Fontaine ;

. . . . . *Quant au Gascon,*
Il était Gascon, c'est tout dire.

*** On parle à Bordeaux d'un jeune homme doué d'une fort belle voix de basse-taille, qui se décide à embrasser la carrière du théâtre. Il se nomme T. Roula, et reçoit les leçons de l'ancien chef d'orchestre, M. Schaffner, excellent musicien. Les connaisseurs signalent dans les dispositions de cet élève un brillant avenir d'artiste.

*** Nous avons mentionné le succès qu'obtient au grand théâtre de Lyon le ballet d'*Isoline* ; ajoutons que le chef d'orchestre de théâtre, M. Bovery, a eu sa part dans les applaudissements, grâce à plusieurs airs de danse et surtout à une ouverture d'un bon style. Nous ne négligerons jamais une occasion d'encourager les jeunes compositeurs, et d'appeler l'attention du public sur leurs premiers pas dans la carrière.

*** La musique a eu encore part à la même séance de l'Académie des Sciences. Dans une lettre adressée à ce docte corps, M. Cabillet a rappelé que les différents ouvrages sur l'orgue, ou sont trop scientifiques pour être d'un facile emploi dans la pratique, ou ne donnent que des tables dressées par proportions de tubes qu'on ne peut considérer que comme de véritables patrons pour un diapazon donné. Pour lui, il a formé un tableau qui, étant aussi pratique, fait connaître une immense latitude dans les proportions, au moyen d'intersections produites par des lignes s'appuyant sur les nombres arithmétiques et géométriques de la corde sonore, donnant aussi naissances à des courbes sur lesquelles tout tube peut trouver des unissons. Nous ne pousserons pas plus loin l'explication nécessairement fort obscure des idées de M. Cabillet, qui auront pour examinateurs MM. Frony, Dulong et Savary.

*** M. Castil-Blaze a soumis à l'Académie des Sciences, dans la séance du 22 janvier, un plan qui, bien qu'il ne soit destiné qu'à perfectionner les grandes horloges, se rattache toutefois indirectement à un ordre d'idées musicales. Quand on entend sonner les demies et les quarts seulement, ou quand on n'a pas exactement compté les coups des heures, on ne sait point quelle heure il est ; pour obvier à cet inconvénient, M. Castil-Blaze croit que, par un système de *timbres harmoniques*, un seul coup isolé, ou le dernier coup des heures, pourrait fournir l'indication précise. Ce système présente quatre-vingt-seize combinaisons, car la journée se compose de vingt-quatre heures différentes, et non pas de deux fois douze heures, comme on l'a fait pour les anciennes horloges. Cette journée commence à une heure du matin pour finir à minuit. L'horloge marque cette première heure en frappant un coup, qui est le *la*, le plus grave de la voix de basse. Deux heures sont marquées par la répétition de ce même *la* suivi du *si*. La même marche diatonique est employée successivement en montant, et donne pour huit heures du matin *la, si, ut, re, mi, fa, sol, la* ; pour midi, *la, si, ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi* ; le soleil est alors arrivé au zénith ; l'horloge l'a suivi en montant. Cet astre va descendre, et l'horloge suivra sa marche en descendant aussi ; et la douzième qu'elle a montée par fragment va être distribuée d'après le même système, mais à l'inverse, pour marquer d'une manière distincte les heures du soir. Ce procédé nouveau est confié à l'examen de MM. Bouvard, Mathieu et Savary.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

POUR LE PIANO,

KALKBRENNER. Op. 141. Polonaise brillante.	7 fr.	50
LISZT. Réminiscences des Huguenots, fantaisie brillante.	9	»
CHOPIN. Op. 30. Mazurkas.	6	»
THALBERG. S. Adagio et rondo brillant.	7	50
CZERNI. Variations brillantes sur une romance del'Éclair.	6	»
SCHAD. Souvenirs de la vallée, valses expressives.	5	»
HESSELT. Poème d'amour, étude.	5	
DUVERNOY. Une heure de loisir, trois divertissements sur les plus jolies valses de Strauss, Nos 1, 2 et 3, chaque.	6	»
STRAUSS. Op. 99. Le Carnaval de Paris, galop brillant, hommage aux Parisiennes.	4	50

ROMANCES NOUVELLES

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

Le Poëte mourant, de Meyerbeer.	5	»
La Fleur et le Papillon, de Clapisson.	3	»
La Prière de la jeune proscrite, de Strunz.	2	»
La Fiancée, de Panofka.	4	50
L'Andalouse, de Strunz.	4	50
Adieu à la terre, de Clapisson.	4	50
Les Rameurs du Bosphore, de Strunz.	2	»
Les Madrilenes, de Strunz.	2	»
Haidée, de Panofka.	3	»
Le Fou, du Clapisson.	4	50
La Gitano, de Strunz.	2	»
Le Naufrage, de Panofka.	3	75
Le Brigand de l'Estramadure, du Strunz.	2	»
L'Adoption, de Clapisson.	3	»

TROIS

Morceaux brillants,

ET D'UNE FORCE PROGRESSIVE SUR DES MOTIFS DES

HUGUENOTS,

PAR

Charles Schunke.

Œuvre 51. — N° 1, la Sarabande, rondino. N° 2, le Duel, divertissement. N° 3, Cavatine, variations brillantes. — Prix de chaque : 6 fr.

PUBLIÉE PAR ROMAGNESI.

PUGET. (Louise) M'aimerez-vous toujours? romance.	2	»

COLLECTION DE VALSES DE STRAUSS,

POUR LE PIANO.

Op. 5. Le Carnaval de Vienne.	4 fr.	50 c.
— 4. Valses des ponts de chaines (1re recueil).	4	50
— 10. Tempête et galopade.	4	50
— 11. Valses à la Paganini.	4	50
— 12. Krapfen-Waidel Walzer.	4	50
— 15. Les Trompettes.	4	50
— 15. Les Souvenirs.	4	50
— 16. En avant dépêchez-vous.	4	50
— 18. Les Plaisirs du Camp.	4	50
— 19. Valses des ponts de chaines (2e recueil).	4	50
— 22. Il n'y a qu'un Vienne.	4	50
— 23. Valse de la Josephstadt.	4	50
— 24. La Reunion de Hietzing.	4	50
— 26. Le Bonheur dans les Montagnes.	4	50
— 31. Charmant walzer.	4	50
— 33. Benefice walzer.	4	50
— 34. Vive la valse.	4	50
— 38. Souvenir de Baden.	4	50
— 39. Tivoli de Vienne (1er recueil).	4	50
— 40. Valses favorites des dames de Vienne.	4	50
— 43. Tivoli de Vienne (2e recueil).	4	50
— 45. L'Enlèvement des Sabines.	4	50
— 47. Vive la danse.	4	50
— 48. Toujours gai et content.	4	50
— 49. La vie est une danse.	4	50
— 50. Cotillon sur la Straniera.	4	50
— 54. Plaisirs de Vienne.	4	50
— 56. Valses d'Alexandra.	4	50
— 58. Mon plus beau jour à Baden.	4	50
— 59. Les quatre Tempéraments.	4	50
— 60. Les Folies du carnaval.	4	50
— 61. Tausend sapperment-walzer.	4	50
— 65. L'Insomnie.	4	50
— 66. Souvenies de Pesth.	4	50
— 67. Mosaïque de valses.	4	50
— 68. La belle Gabrielle.	4	50
— 70. Les vingt Sous.	4	50
— 71. A la plus belle.	4	50
— 75. L'Iris.	4	50
— 76. La belle Rose.	4	50
— 77. Seconde mosaïque de valses.	4	50
— 78. Souvenirs de Berlin.	4	50
— 79. Bonsoir.	4	50
— 80. Les Hommages.	4	50
— 81. Les Grâces.	4	50
— 82. Philomèle.	4	50
— 85. Les ailes de Mercure et galop de voyage.	4	50
— 84. A tous les cœurs bien nés que la patrie est chère.	4	50
— 87. Souvenir d'Allemagne et le soupir, grand galop.	4	50
— 88. Les Somnambules.	4	50
— 89. Valses des chemins de fer.	4	50
— 91. Grande valse du couronnement.	4	50
— 92. Cotillon sur les Huguenots.	4	50
— 93. Galop sur les Huguenots.	4	50
— 94. Le Bal d'artistes.	4	50
— 95. Les Dentelles de Bruxelles.	4	50
— 96. Les Fusées volantes.	4	50
— 97. Le Pélerin aux bords du Rhin.	4	50
— 98. Le Banquet.	4	50
— 99. Le Carnaval de Paris. Galop.	4	50
—100 Paris.	4	50

Cette collection est imprimée dans le format des contredanses à l'italienne.

N. B. Cette collection de valses paraîtra incessamment pour orchestre, quintetti; 2 violons, 2 flûtes, 2 cornets à pistons.

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME DE SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père, (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHENDE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. N° 6.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris.

Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 11 FÉVRIER 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 8 f. à 7 f. 50 c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Lettre d'un Bachelier ès-musique, par LISZT. — Concerts historiques de la musique de piano, par FÉTIS. — Symphonies de Beethoven, 3e article, par BERLIOZ. — Messe de de M. Elwart, par BERLIOZ. — Athénée Musical. — Correspondance. — Nouvelles. — Annonces.

LETTRE D'UN BACHELIER ÈS-MUSIQUE.

III.

A M. ADOLPHE PICTET.

Chambéry, septembre 1837.

Où je vais? Ce que je deviens? Le sais-je? J'irai toujours tout droit, comme disent les paysans; car les droits chemins sont les bons chemins. Je deviendrai ce qu'il plaira à Dieu; point ne m'en mets en grand souci. A tout hasard je compte sur la Providence. Pour aujourd'hui, parlons plutôt de ce que je suis devenu depuis que nous n'avons causé, les pieds sur les chenets, les coudes sur vos Védas. Quand je dis *causé*, je me comprends; c'est-à-dire que vous qui savez tout, et moi qui ne sais rien, nous faisons un fonds commun d'idées, et nous vivons sur ce fonds métaphysique durant des journées entières. Bref, de quelque façon qu'on l'entende, depuis que nous n'avons causé, depuis que vous avez quitté Paris pour retrouver votre beau lac, je suis allé chercher un abri dans le coin le plus reculé du Berry, cette prosaïque province, si divinement poétisée par Georges Sand. Là, sous le toit de notre illustre ami, j'ai vécu trois mois d'une vie pleine et sentie, dont j'ai pieusement recueilli toutes les heures dans ma mémoire. Le cadre de nos journées était simple, facile à remplir. Nous n'avions besoin, pour tromper le temps, ni de chasses à courre dans de royales forêts, ni d'opéras d'amateurs, ni de ces parties, soi-disant champêtres, où les gens du monde apportent chacun son ennui pour contribuer à l'amusement général. Nos occupations et nos plaisirs, les voici : La lecture de quelque philosophe naïf ou de quelque profond poëte; Montaigne ou Dante, Hoffmann ou Shakespeare; la lettre d'un ami absent; de longues promenades sur les bords cachés de l'Indre; puis, au retour, une mélodie qui résumait les émotions de la promenade; les cris joyeux des enfants qui venaient de surprendre un beau sphinx aux ailes diaphanes, ou quelque pauvre fauvette trop curieuse, tombée du nid sur le gazon. C'est là, tout? Oui, en vérité, tout. Mais, vous le savez, ce n'est point par les surfaces, c'est par les profondeurs que se mesurent les joies de l'âme. La nuit venue, nous nous rassemblions sur la terrasse du jardin : les derniers bruits humains s'éloignaient peu à peu dans l'espace; la nature semblait prendre possession d'elle-même et se réjouir de l'absence de l'homme, en envoyant au ciel toutes ses voix et tous ses parfums. Le murmure lointain de l'Indre arrivait jusqu'à nous; le rossignol chantait son splendide chant d'amour: et l'animal le plus abject de nos campagnes trouvait, lui

Digitized by Google

aussi, une note claire, sonnre, pour célébrer sa part de l'Être universel. Unebrise, à peine sentie, nnus apportait tour à tour les snaves parfums du tilleul ou la sentenr sauvage du mélèze; la luenr de nos lampes jetait aux arbres des teintes fantastiques; alors, cette femme, que je ne nommerai pas, car elle vaut bien, comme dit *Obermann*, de n'être pas nommée, venait à nous snus son long voile blanc, sans paraître toucher la terre, et nous disait avec son doux accent grondeur: « Vous voilà encore rêvants, artistes incorrigibles; ne savez-vnus donc pas que l'beure du travail est venue. » Nous nbéissions à sa parole, comme à celle d'un ange de paix et de lumière. Sans y songer, George écrivait un beau livre, et moi j'allais, pour la cinquième fois, r'ouvrir mes vieilles partitinns et chercher, sur la trace de nos maîtres, quelqnes-uns de leurs divers secrets.

Cependant, comme il n'est plus de retraite assurée pour quiconque, peu nu prou, est devenu célèbre; comme, à défaut de valeur personnelle, chacun cherche anjnurd'hui à se frotter au mérite, et surtout à la gloire d'antrui, imaginant en emporter quelque reflet, le château de Nohant était devenu le point de mire de ces gens qui ont le malheur d'être dévnrés par nne imagination irrassasiable. Du fond de leur sous-préfecture, ils ont sondé les abîmes de la science; y ayant trouvé le vide et le néant de leur propre cervelle, ils s'en vont de par le mnnde promener leurs grandes phrases et leurs petits personnages, le tout afin de jouer le Childe-Harold auprès de quelque bourgeoise amoureuse, ou le don Juan auprès de quelque femme de chambre peu farouche. Vous jugez si mon ami se défendait de ces fâcheux pèlerins. La consigne la plus sévère était donnée et maintenue. Un jour, néannmins, l'nn d'eux parvint à trnmper le nez des chiens et la vigilance des sentinelles. Il avait franchi inaperçu les premières enceintes et se trouvait dans l'intérienr même du château, bien décidé à ne pas lâcher pied, à ne se payer d'aucune défaite. Il savait qne la maîtresse du logis, ayant des hôtes chez elle, ne pouvait s'absenter pour longtemps; il aunnnça tout d'abord la résolution inébranlable de l'attendre, fût-ce bien avant dans la nuit. C'était un avocat sans cause; nous étions en plein clair de lune; rien ne l'empêchait d'effectuer sa menace. Force était d'inventer nn nouveau stratagème qui nous délivrât, une fois pour tontes, des vnyageurs byroniens. Ce ne fut pas lnng. Le jardinier avait en ce moment chez lni sa belle-sœur, ancienne femme de chambre de l'ex-célèbre Mme S. G. Célestine Cramer était devenue, durant le long exercice de son camériérat artistique, un individn à part, qui participait de plusieurs espèces, et résumait un grand nombre de types divers. Elle était lettrée comme la *demoiselle* d'un cabinet de lecture, majestueuse comme la dame d'honneur d'nne princesse de Hildbnrg hausen, avenante comme une marchande de briquets phosphoriques, et rusée comme nne portière: enfin, de tout point, propre au rôle que nous voulions lui faire jouer. Nnus lui fîmes endosser une robe de chambre satanique, un bonnet grec, des pantoufles persaues, et nous l'établîmes au bureau de Georges Sand, masquée par une énnrme liasse de papiers figurant ses œnvres inédites. Auprès d'elle nn écritoire-moustre, quatre ou cinq de ces livres pédants qua notre ami George ne lit jamais; et, pour compléter l'illusion et dnnner la *couleur locale*, nn petit paquet de cigarettes. Nous nous cachâmes derrière nn paravent, d'nù nous pnuvinns tout voir et tout entendre; puis, l'on introduisit l'avocat de province auprès de l'auteur d'*Indiana*. Ici commence une comédie dnnt vous ne pnuvez vous faire aucune idée, et que vons aurez bien de la peine à croire, puisque moi, qui étais présent, je me demande, à cette beure, si j'ai bien réellement vu, de mes propres yeux vu, cette scène grotesque. L'avocat s'avança dans la chambre à demi éclairée, visiblement émn, mais plus glorieux pourtant qu'embarrassé de son persnnnage. Mme Cramer acheva de le mettre à l'aise, en lni disant, avec toute la grâce d'une châtelaine bien apprise, que depuis longtemps le bruit de sa rennmmée avait retenti dans sa solitude, et qu'elle s'estimait heureuse de connaître personnellement un homme tel que lui. Alors il nagea en pleine eau, et se sentait à la hauteur de sa position; il entama, sans détonrs ni périphrases, les questions littéraires. Il approuva fort le mariage de Simnn avec Fiamma; celui de Bernard Mauprat avec Edmée; dit que Jacques était son propre portrait et qu'il s'était reconnu à chaque page. Pnis il avoua n'avoir pas bien saisi le symbole de *Lélia*, et demanda à l'auteur par quel motif il n'avait dnnc pas conclu. Mme Cramer, qui concluait en cet instant qu'elle avait affaire à un sot fieffé, l'ajourna ponr plus amples explications à leur prochaine entrevue, et prit la parole à snn tour. Elle vanta beaucoup les romans de M. de Balzac, en regrettant toutefois qu'ils ne fussent pas un tant soit peu plus moraux; puis, avec un aplomb dédaigneux, qui faillit à nous faire éclater de rire, elle s'éleva vinlemment contre le papillntage bebdnmadaire d'un certain vicomte d'Hantuez, gentilhomme sans blason, déclarant ne jamais lire, ni sa prose, ni ses vers, attendu que ce n'était là, après tout, que de la littérature de femme de chambre. En ce moment, les enfants entrèrent. Le précepteur rendit compte des étndes de la matinée. Mme Cramer distribua l'éloge et le blâme, en terminant par un fort beau discours sur les avantages de l'application et la nécessité de l'obéissance.

L'avocat restait bouche béante, abasnurdi de tant d'éloquence. Il trouvait que deux nu trois dents de moins et quelques boucles de cheveux gris n'allaient pnint mal à l'autenr de *Lélia*; que sa figure ainsi vieil-

Digitized by Google

lie par la fatigue, creusée par les passions, sillonnée par les orages, avait bien plus de caractère que la figure calme et belle que, par flatterie, *Delacroix et Calamatta* ont donnée à George Sand, et la quitta, heureux de la sympathie qui venait de se déclarer entre eux. Je vous laisse à penser les compliments que nous fîmes à Mme Cramer sur la manière dont elle avait conduit la mystification. L'avocat, gonflé comme la grenouille, se hâta de conter l'accueil distingué qui lui avait été fait. Mais bientôt le vrai de l'histoire fut connu dans le pays; la langue ne fournit pas assez de quolibets pour accabler le malencontreux visiteur. Depuis ce jour, ses pareils ont disparu de Nohant; à l'heure qu'il est la race en paraît absolument détruite.

Mais j'oublie trop que je parle à un homme grave, tout imprégné de sanscrit, qui regarde les fugues de Bach, et les livres de M. Barchon de Penhoën, comme d'agréables délassements, auxquels il n'applique jamais la partie sérieuse de son intelligence. J'oublie surtout qu'en bon et fidèle ami vous suivez avec sollicitude la marche assez lente, et quelque peu boiteuse jusqu'ici, de mon œuvre musicale; que vous me demandez compte de mes heures de travail, et que vous vous étonnez, vous aussi, de me voir si exclusivement occupé de piano, si peu empressé d'aborder le champ plus vaste des compositions symphoniques et dramatiques. Vous ne vous doutez guère que vous avez touché là un endroit sensible. Vous ne savez pas que me parler de quitter le piano, c'est me faire envisager un jour de tristesse; un jour qui éclaira toute une première partie de mon existence, inséparablement liée à lui. Car, voyez-vous, mon piano, c'est pour moi ce qu'est au marin sa frégate, ce qu'est à l'Arabe son coursier, plus encore peut-être, car mon piano, jusqu'ici, c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie; c'est le dépositaire intime de tout ce qui s'est agité dans mon cerveau aux jours les plus brûlants de ma jeunesse; c'est là qu'ont été tous mes désirs, tous mes rêves, toutes mes joies et toutes mes douleurs. Ses cordes ont frémi sous toutes mes passions, ses touches dociles ont obéi à tous mes caprices, et vous voudriez, mon ami, que je me hâtasse de le délaisser pour courir après le retentissement plus éclatant des succès de théâtre et d'orchestre? Oh! non, En admettant même, ce que vous admettez sans doute trop facilement, que je sois déjà mûr pour des accords de ce genre, ma ferme volonté est de n'abandonner l'étude et le développement du piano que lorsque j'aurai fait tout ce qu'il est possible, ou du moins tout ce qu'il m'est possible de faire aujourd'hui.

Peut-être cette espèce de sentiment mystérieux qui m'attache au piano me fait-il illusion; mais je regarde son importance comme très-grande : il tient, à mes yeux, le premier rang dans la hiérarchie des instruments; il est le plus généralement cultivé, le plus populaire de tous; cette importance et cette popularité, il les doit en partie à la puissance harmonique qu'il possède exclusivement; et, par suite de cette puissance, à la faculté de résumer et de concentrer en lui l'art tout entier. Dans l'espace de ses sept octaves, il embrasse l'étendue d'un orchestre; et les dix doigts d'un seul homme suffisent à rendre les harmonies produites par le concours de plus de cent concertants. C'est par son intermédiaire que se répandent des œuvres que la difficulté de rassembler un orchestre laisserait ignorées ou peu connues du grand nombre. Il est ainsi, à la composition orchestrale, ce qu'est au tableau la gravure; il la multiplie, la transmet à tous, et s'il n'en rend pas le coloris, il en rend du moins les clairs et les ombres.

Par les progrès déjà accomplis, et par ceux que le travail assidu des pianistes obtient chaque jour, le piano étend de plus en plus sa puissance assimilatrice. Nous faisons des arpéges comme la harpe, des notes prolongées comme les instruments à vent, des staccato et mille autres passages qui jadis semblaient l'apanage spécial de tel ou tel instrument. De nouveaux progrès prochainement entrevus dans la fabrication des pianos nous donneront indubitablement les différences de sonorité qui nous manquent encore. Les pianos avec *pédale-basse*, le polyplectron, le claviharpe, et plusieurs autres tentatives incomplètes, témoignent d'un besoin généralement senti d'extension. Le clavier expressif des orgues conduira naturellement à la création de pianos à deux ou trois claviers, qui achèveront sa conquête pacifique. Toutefois, bien que nous manquions encore de cette condition essentielle, la diversité dans la sonorité, nous sommes parvenus à obtenir des effets symphoniques satisfaisants, et dont nos devanciers n'avaient point l'idée; car les *arrangements* faits jusqu'ici des grandes compositions vocales et instrumentales accusent, par leur pauvreté et leur uniforme vacuité, le peu de confiance que l'on avait dans les ressources de l'instrument. Des accompagnements timides, des chaots mal répartis, des passages tronqués, de maigres accords, *trahissaient* plutôt qu'ils ne *traduisaient* la pensée de Mozart et de Beethoven. Si je ne m'abuse, j'ai donné, en premier lieu, dans la partition de piano de la symphonie fantastique, l'idée d'une autre façon de procéder. Je me suis attaché scrupuleusement, comme s'il s'agissait de la traduction d'un texte sacré, à transporter sur le piano, non-seulement la charpente musicale de la symphonie, mais encore les effets de détail et la multiplicité des combinaisons harmoniques et rhythmiques. La difficulté ne m'a point rebuté. L'amitié et l'amour de l'art me donnaient un double courage. Je ne ose flatter pas d'avoir réussi; mais ce premier essai aura du moins cet avantage que la voie est tracée, et que dorénavant il ne sera plus permis d'*arranger* les œuvres des maîtres aussi

Digitized by Google

mesquinement qu'on le faisait jusqu'à cette heure. J'ai donné à mon travail le titre de *Partition de piano*, afin de rendre plus sensible l'intention de suivre pas à pas l'orchestre et de ne lui laisser d'autre avantage que celui de la masse et de la variété des sons. Ce que j'ai entrepris pour la symphonie de Berlioz, je le continue en ce moment pour celles de Beethoven. L'étude sérieuse de ses œuvres, le sentiment profond de leurs beautés presqu'infinies, et aussi les ressources du piano, qui, par un exercice constant, me sont devenues familières, me rendent peut-être moins impropre qu'un autre à cette tâche laborieuse. Déjà les quatre premières symphonies sont transcrites; les autres le seront dans peu. Alors j'abandonnerai ce genre de travail, qu'il était utile que quelqu'un fît d'abord avec conscience, mais qu'à l'avenir d'autres feront aussi bien et mieux, sans doute, que moi. Les *arrangements*, ou pour mieux dire, les *dérangements* usités, deviennent impossibles, ce titre reviendra de droit à l'infinité de *caprices* et de *fantaisies* dont nous sommes submergés, lesquels ne consistent qu'en un pillage de motifs de tous genres et de toutes espèces, tant bien que mal cousus ensemble. En voyant pompeusement signées d'un nom d'auteur ces sortes de compositions, qui la plupart du temps n'ont d'autre valeur que celle qui leur est donnée par le plus ou le moins de vogue de l'opéra paternel, je me suis toujours rappelé ce mot de Pascal : « Certains au-» teurs parlant de leurs ouvrages, disent : Mon livre, » mon commentaire, mon histoire, etc. Ils sentent leurs » bourgeois qui ont pignon sur rue, et toujours un » *chez moi* à la bouche. Ils feraient mieux de dire: » Notre livre, notre commentaire, notre histoire, etc., » vu que d'ordinaire il y a plus en cela du bien d'au-» trui que du leur. »

Le piano a donc, d'une part, cette puissance assimilatrice, cette vie de tous qui se concentre en lui; et, de l'autre, sa vie propre, son accroissement et son développement individuel. Il est tout à la fois, pour nous servir ici de l'expression originale d'un ancien, *microcosme* et *microthée* (petit monde et petit dieu). A le considérer sous le point de vue de la progression individuelle, le nombre et la valeur des compositions écrites lui assurent sans contredit la prééminence. Des recherches historiques nous feraient trouver, dès son origine, une succession non interrompue, non-seulement d'exécutants célèbres, mais encore de compositeurs transcendants qui se sont occupés de cet instrument, de préférence à tout autre. Les œuvres pour piano de Mozart, Beethoven, Weber, ne sont pas leurs moindres titres à la gloire; elles forment une part essentielle de l'héritage qu'ils nous ont transmis. Ces maîtres ont été, de leur temps, des pianistes remarquables, et n'ont jamais cessé d'écrire pour leur instrument de prédilection. Je ne sais s'il n'y a pas autant de passion dans certains morceaux pour piano, de Weber, que dans Euryanthe et le Freyschütz; autant de science, de profondeur, de poésie dans les sonates de Beethoven que dans plusieurs de ses symphonies. Ne vous étonnez donc pas que moi, leur humble disciple, j'aspire à les suivre, de bien loin, hélas! et que mon premier vœu, mon ambition la plus chère soit de laisser aux pianistes qui viendront après moi quelques enseignements utiles, la trace de quelques progrès obtenus, une œuvre enfin qui témoigne dignement des études et des efforts constants de ma jeunesse. Et puis, tenez, il faut que je vous le confesse : je suis encore tout près du temps où l'on me faisait apprendre par cœur les vers du bon La Fontaine, et j'ai toujours en la mémoire ce chien trop avide, qui laissa l'os succulent qu'il tenait en sa gueule, pour courir après l'ombre dans la rivière, où il faillit se noyer. Laissez-moi donc ronger en paix mon os; le jour ne viendra que trop tôt où je me noierai peut-être à la poursuite de quelque ombre immense, insaisissable.

En quittant le Berry, où j'avais vécu dans le cercle étroit de ces affections que l'on serait tenté de nommer égoïstes, tant elles donnent de contentement, je me rendis à Lyon et je me trouvai transporté au milieu de souffrances si horribles, d'une si cruelle détresse, que le sentiment de la justice se souleva au dedans de moi, et me causa une inexprimable douleur. Quelle torture, mon ami, que celle d'assister, les bras croisés sur la poitrine, au spectacle d'une population entière luttant en vain contre une misère qui ronge les âmes avec les corps! de voir la vieillesse sans repos, la jeunesse sans espoir et l'enfance sans joie! tous entassés dans des réduits infects, enviant ceux d'entre eux qui, pour un insuffisant salaire, travaillent à parer l'opulence et l'oisiveté!... Car, ô barbare dérision du sort! celui qui n'a pas un chevet où reposer sa tête, fabrique de ses mains les somptueuses tentures sous lesquelles s'endort la mollesse du riche; celui qui n'a que des lambeaux pour couvrir sa nudité tisse les brocards d'or que revêtent les reines; et ces enfants à qui leurs mères ne sourient jamais, debouts près du métier sur lequel elles se courbent, fixent un œil terne sur les arabesques et les fleurs qui naissent entre leurs doigts et vont servir de jouets aux enfants des grands de la terre.

O dure loi de la fatalité sociale! quand donc tes tables d'airain seront-elles brisées par l'ange de la colère? O larmes! ô soupirs! ô gémissements du peuple! quand donc aurez-vous comblé l'abîme qui nous sépare encore du règne de la justice?

A défaut de la charité qui n'a pu entrer dans nos cœurs, l'aumône du moins est entrée dans nos habitudes. A Lyon, comme à Paris, comme partout, du moment où la misère dépasse les limites qu'une sorte de convention tacite lui assigne, un appel général est

fait à toutes les fortunes; oo zèle louable aoime toutes les classes; mille moyeos iogénieux sont ioventés pour tromper l'avarice; la quête se dégoise de mille façoos diverses et ne recule même pas devant le choquant contraste de fêtes et de bals doonés en vue du grabat du pauvre, afin d'arracher à la vaoité, à la soif du plaisir, ce qu'elle o'obtieodrait pas de l'amour de l'humanité. Les femmes les plus élégantes usent de l'io-flueoce de leurs charmes, et font de la coquetterie chrétienne; les jeuues filles, obéissant au double précepte du travail et de la charité, sèment de perles d'or des bourses de cachemire; les hommes s'assemblent en comité pour discuter gravement, durant des journées eotières, le nombre des lustres ou la couleur des draperies qui décorerout la fête. De grâce, messieurs, pressez un peu vos philanthropiques débats, car tout à l'heure, à votre porte, un vieillard est tombé d'inaoition, une mère vient de vendre sa fille!

Ce n'est pas à dire pourtaut que ces œuvres ne soient bonnes, très-bonoes. Vouloir le bien, c'est déjà le faire; dire à l'indigent qu'on songe à lui, c'est le soulager en partie; mêler une pensée d'humauité à des plaisirs égoïstes, c'est beaucoup, c'est peut-être là même tout ce qui peut se faire aujourd'hui. Aussi ai-je toujours regardé comme un devoir de m'adjoindre en toutes occasions à des associations bienfaisantes. Seulement, au lendemaio des concerts auxquels j'avais pris part, je voyais les patrons de la fête se féliciter, se glorifier do chiffre de la recette, et moi je m'en allais, tête baissée, en réfléchissant que chaque famille aurait, tout partage fait, une livre de paio à manger, un fagot pour se chauffer. — Dix-huit siècles soot écoulés depuis que le Christ a prêché la fraterioité humaine, et sa parole o'est pas eocore mieux comprise! Elle brûle comme une lampe sacrée dans le cœur de quelques hommes, mais elle n'éclaire pniot les autres; et cette génération, qui s'est élevée aux plus lumineuses conceptions de l'intelligence, reste néanmoins plongée dans les épaisses ténèbres de l'ignoraoce du cœur. Pareille à un médecin qui croirait sauver un malade en refoulant à l'intérieur des humeurs pestileotielles, la société se flatte de guérir une plaie profonde par des palliatifs qui n'atteignent qu'à la superficie. Ceux qui tienneot en leurs mains le sort des nations oublient trop que la résignation ne saurait être longtemps la vertu des masses, et que qoaod le peuple a gémi longtemps, oo l'entend rugir tout à coop.

Que fera l'art, que feront les artistes en ces jours mauvais? Les peintres exposeront des tableaux; les musiciens donneront des concerts au béoéfice des pauvres. Sans doote ils feront bien d'agir ainsi, ne fût-ce que poor témoigner d'uo vouloir toujours présent de servir la caose du prolétaire. Mais sera-ce à ce bien partiel, iocomplet, que devra se borner leur action sympathique? Assez longtemps on les a vus courtisans et parasites daos les palais; assez longtemps ils oot célébré les amours des grands et les plaisirs des riches; l'heure est venue pour eux de relever le courage du faible et de calmer les souffrances de l'opprimé. Il faut que l'art rappelle au peuple les beaux dévouemeots, les héroïqoes résolotions, la fortitude, l'humanité de ses pareils; il faut que la providence de Dieu lui soit de oouveau anooncée; il faut que l'aube d'uo jour meilleur lui soit montrée, afin qu'il se tieooe prêt et que l'espérance fasse germer en lui de hautes vertus; il faot surtout que la lumière descende de tous côtés dans son esprit, que les douces joies de l'art s'asseyeot à son foyer, afin qu'il connaisse, lui aussi, le prix de la vie, et ne soit jamais féroce dans ses vengeances, impitoyable dans ses arrêts.

J'eus le bonheur, à Lynn, de retrouver Nourrit, cet artiste éminent dont le talent est perdu pour l'Opéra de Paris, mais qui est destiné à exercer une graode et favorable influence partout où il se produira, quelque soit le mode d'action qu'il choisisse. Ses croyances et ses sympathies oous feront indubitablement rencontrer un jour dans les mêmes voies, et j'ai regardé comme un heureux présage le hasard qui m'a fait lui serrer la maio à la dernière limite française de mon voyage. Uoe amie commune, Mme Mootgolfier, nous réunissait journellement. Les *Lieder* de Schubert, qu'il dit avec tant de puissaoce, nous jetaieot dans des accès d'eothoosiasme qui se communiquaient de proche en proche à notre petit auditoire. Uo soir, pendant qu'il récitait l'*Erlkonig*, M...., qui comprend Schubert et Goëthe dans ce qu'ils ont de plus profood et de plus sublime, prit un crayoo et écrivit sur ooe feuille d'album une espèce de traduction libre, de paraphrase, que je vous envoie ici, pour vous dédommager de l'ennui de cette trop loogue lettre. *Vale.*

L'ERLKONIG, *pendant que Nourrit chantait.*

Entendez-vous, à travers d'effrayantes ténèbres, la course rapide du cheval doot l'éperon fait saigner les flancs? Eotendez-vous le veot qui mugit, les feuilles qui frémissent? Voyez-vous le père qui tient daos ses bras l'enfant qui pâlit et se serre contre sa poitrine?

« O mon père! vois-tu là-bas le roi des Goômes? »

Le cheval court, court toujours; il dévore l'espace; il fait jaillir du sein des cailloux mille étincelles, qui augmentent l'horreur de ces téoèbres.

« N'ayez peur, mon fils, c'est un nuage qui passe. »

Mais une voix pleioe de suavité se fait entendre derrière uo rideau de verdure. Ne l'écoutez pas, car elle est perfide et fallacieuse comme celle des sirènes.

« Moo père, mon père! n'enteods-to pas ce que le roi des Gnômes me dit toot bas? »

Le cheval court, coort toujoors; il dévore l'espace;

Digitized by Google

il fait jaillir du sein des cailloux mille étincelles, qui augmentent l'horreur de ces ténèbres.

« Calme-toi, mon fils, ce n'est rien; c'est le vent qui tourmente les feuilles desséchées. »

La voix reprend plus douce, plus caressante, plus séductrice. Elle promet à l'enfant des fleurs embaumées, des jeux au bord des eaux, des danses au son de joyeux instruments...

« O mon père, mon père! ne vois-tu pas là-bas les filles du roi des Gnômes qui dansent des danses étranges? »

« Enfant, je le vois maintenant, ce sont ces vieux troncs de saule qui semblent au loin des spectres gris. »

La voix reprend douce et suave encore; puis soudain elle menace. L'enfant pousse un cri déchirant...

« Mon père, mon père, le roi des Gnômes me saisit. »

Le père sent une sueur froide inonder son visage; il presse les flancs de son cheval, et serre contre sa poitrine son fils gémissant. Il arrive enfin; il respire. Ses angoisses sont terminées. Dans ses bras il tient son enfant... mort.

Voyez-vous passer devant vous les rêves de votre jeunesse? Entendez-vous la voix de l'expérience? Assistez-vous à la lutte de l'idéal et du réel? O poëtes, poëtes! et vous femmes, qui êtes toutes poëtes par le cœur, écoutez les accents sombres et désespérés du génie; gardez-vous du roi des Gnômes, qui cherche sans cesse de nouvelles victimes.

J. Liszt.

Concerts historiques de la musique de piano,

DONNÉS A LONDRES PAR M. MOSCHELES,

Dans la salle de Hanovre-Square.

Lorsque la pensée des concerts historiques me fut suggérée par ma conviction intime que les différentes périodes de l'histoire de la musique ne représentent que les diverses parties de l'art considéré sous le point de vue le plus étendu et le plus complet; de l'art conçu comme susceptible d'une multitude de transformations, qui, toutes, tendent vers le but unique de l'émotion; lorsqu'enfin je formai le projet de remettre en lumière tant de belles inspirations devenues nouvelles par le profond oubli où on les avait laissé tomber, on croira peut-être que les artistes accueillirent avec empressement mon idée, dont l'objet était de rendre à l'art sa dignité, en faisant voir que ses produits n'ont pas seulement l'existence éphémère que donne la mode, mais que le beau a pour base des qualités absolues qui vivent dans tous les temps; ce fut précisément le contraire qui arriva; car à l'exception de trois ou quatre hommes dont l'instruction égale le talent mécanique, la plupart des musiciens se réunirent dans une opinion défavorable aux concerts historiques. Les premiers, imbus de fausses idées de progrès, ils essayèrent de jeter du ridicule sur d'anciennes compositions qu'ils connaissaient à peine de nom; et bien étonnés ils furent, lorsqu'ils virent ces mêmes compositions exciter dans l'auditoire des mouvements d'enthousiasme que font rarement naître les morceaux d'une musique beaucoup plus moderne appelée *progressive*. Alors seulement ils prêtèrent attention à ces productions naïves, originales et remarquables par leur cachet de création; et, sans avouer qu'ils s'étaient trompés, ils convinrent qu'il y avait dans cette vieille musique *quelques bonnes choses qu'on pourrait rajeunir!*

Il s'en faut bien que la pensée des concerts historiques ait été réalisée comme j'aurais voulu qu'elle fût, car l'exécution n'a jamais répondu à mes vues, et malheureusement je n'en pouvais espérer de meilleure. Il y a dans l'ancienne musique, si simple en apparence, de grandes difficultés qui tiennent précisément à leur simplicité, non moins qu'à l'inhabitude de l'entendre et de la rendre. Pour triompher de ces difficultés, il faudrait les études d'une école, le dévouement d'élèves soumis à la pensée du maître, beaucoup de temps et de patience. Dans l'impossibilité de multiplier les répétitions et surtout de les faire bonnes avec des choristes et des chanteurs attachés à des théâtres et toujours pressés de finir, j'ai fait à peu près ce qu'on pouvait faire, mais non tout ce qui aurait été nécessaire. Toutefois, dans leur état d'imperfection, les concerts historiques ont été, je crois, un grand événement, parce qu'ils sont le point de départ d'une doctrine d'éclectisme qui réglera plus tard les jugements concernant les œuvres d'art. En eux réside la première protestation énergique et victorieuse qui ait été faite contre l'anéantissement successif de cet art; par eux, les distinctions d'origine et de destination ont été solidement établies, et pour la première fois ils ont présenté à de nombreuses assemblées l'art sous l'aspect d'une immense conception, susceptible d'innombrables transformations.

Je n'affirmerais pas que la portée que j'aperçois dans les concerts historiques ait été suivie à l'étranger; mais ce qu'on en a compris a suffi pour exciter le plus vif intérêt. Les journaux en ont parlé comme d'une chose nouvelle et digne de fixer l'attention du monde intelligent; des lettres de félicitation me sont parvenues de presque tous les points de l'Europe, et les encouragements les plus flatteurs m'ont été adressés par des hommes dont l'opinion est pour moi d'un grand poids. Rien ne m'a manqué, pas même la critique passionnée, les injures et la dérision.

Les choses n'en sont pas restées là; car la spéculation,

Digitized by Google

trouvant l'idée piquante, a cherché à l'exploiter de diverses manières. Le plus plaisant essai fait par le charlatanisme e.t celui d'un musicien qui, à Londres, donna un concert historique de morceaux annoncés de cette manière. *Marche des Triomphateurs à Rome, telle que M. B..... l'a conçue ; Chant d'un poète grec aux Jeux olympiques*, etc; tout le programme était dans ce goût : Le concert produisit une recette de cinq cent livres sterling.

Ce n'est point une mystification de ce genre que la pensée des concerts historiques a fait naître dans l'esprit de M. Moscheles; ce digne et grand artiste, l'appliquant avec bonheur à la musique instrumentale, a imaginé le plan de quatre séances destinées à faire connaître les diverses modifications de la musique de clavecin et de piano, depuis la fin du dix-septième siècle jusqu'à l'époque actuelle. Il appartenait à un si grand artiste de former une telle entreprise et de la réaliser. La première soirée a eu lieu samedi dernier 27 janvier, dans la salle de *Hanover-square*.

Le programme de cette séance était digne du plus grand intérêt; divisé en deux parties, il présentait une suite de vingt-deux morceaux de piano rangés dans l'ordre suivant :

1. *Dominique Scarlatti*, lento patetico et allegro extraits de ses leçons de clavecin.

2. *Jean Sébastien Bach*, toccate et fugue (en *ré* mineur).

3. *W. Friedmann Bach*, fils aîné du précédent, polonaise et fugue (en *fa* mineur).

4. *Charles-Philippe-Emmanuel*, second fils de Jean-Sébastien Bach, prélude et fugue (en *ut* mineur).

5. *Jean Christophe*, troisième fils de Jean-Sébastien Bach, andante alla sicilienne et fugue (en *ut* mineur).

6. *Jean Chrétien*, le plus jeune des fils de Bach, sonate.

7. *Handel*, courante, fugue et gigue (en *sol* mineur).

8. *Woelfl*, extraits de sa sonate intitulée : *Non plus ultrà*.

9. *Dussek*, extraits de sa sonate intulée : *Plus ultrà*.

10. *Steibelt*, études (en *mi* bémol majeur et en *ut* majeur).

11. *Clementi*, allegro cantabile (tiré de son *Gradus ad Parnassum*.)

12. *J. B. Cramer*, études (en *mi* majeur et en *sol* mineur).

13. *Field*, romance pour le piano.

14. *Hummel*, études (en *fa* dièse mineur, et en *ré* bémol majeur).

15. *Herz* (Henri), étude (en *la* mineur).

16. *Potter*, étude (en *ut* dièse mineur).

17. *Chopin*, étude (en *sol* bémol majeur).

18. *Mendelssohn*, mélodie originale et grand prélude.

19. *Thalberg*, étude (en *si* mineur).

20. Moscheles, deux études caractéristiques nouvelles.

DEUXIÈME PARTIE.

21. *Beethoven*, grande sonate *appasionata* (en *fa* mineur, œuvre 57, en trois mouvements).

22. *C. M. de Weber* grande sonate (en *mi* mineur, en quatre mouvements, terminée par la *Tarentelle*).

Quatre morceaux de chant fort courts avaient été placés par M. Moscheles à de certains intervalles, pour rompre un peu l'uniformité du style instrumental et pour lui procurer quelque repos.

Un musicien d'une rare instruction, un pianiste de premier ordre, a pu seul concevoir le plan de semblables séances et trouver dans son talent la flexibilité nécessaire pour suffire à sa réalisation. Chacun des compositeurs qui figurent sur le programme est si particulier dans sa manière, qu'il exige presque une étude spéciale, et les œuvres de quelques-uns renferment de si grandes difficultés qu'ils semblent exclure des difficultés d'une autre genre, tant est grande la différence de doigté et de tact qui se trouve entre ces œuvres diverses. On sait, en effet, qu'il n'existe plus aujourd'hui qu'un très-petit nombre de pianistes en état d'exécuter l'ancienne musique de Scarlatti, et surtout celle de Jean-Sébastien Bach, parce que les habitudes de doigté qu'il faut pour cette musique sont presque incompatibles avec les habitudes contractées dans la musique. Le jeu tenu, lié, d'une harmonie toujours logique des vieux maîtres, ne ressemblait en rien au jeu brillant et adroit de pianistes tels que MM. Liszt et Kalkbrenner. Pour accomplir la tâche que M. Moscheles s'était imposée; pour ne point se fatiguer soit au moral, soit au physique, dans une si longue suite de morceaux tous différents d'inspiration, de style et d'exécution mécanique, il ne fallait pas seulement un artiste habile, il fallait un grand musicien : personne, que je sache, ne réunit ces qualités à un degré plus élevé que M. Moscheles.

Ainsi qu'on le voit, la première séance a été employée tout entière à la musique de piano seul. Quelques maîtres qui brillent surtout dans celle du piano accompagné, tels que Schubert, Haydn et Mozart, n'ont donc pas dû y paraître. Des séances particulières seront sans doute employées à présenter l'histoire pratique de cette partie importante de l'art. On ne veut pas non plus apparaître, dans le concert de M. Moscheles, les anciens pianistes de l'école française du clavecin; j'engagerai ce digne artiste à ne point négliger Chambonnières, Couprin et Rameau, artistes d'un talent distingué, trop oubliés de nos jours. L'ancienne école d'Italie, résumée dans les œuvres de Claude de Cor-

Digitized by Google

rège, de Pasqualini et surtout de Frescobaldi, me paraît digne aussi de figurer dans l'intéressante revue de M. Moscheles.

Honneur au maître qui n'a pas reculé devant les difficultés d'une si grande entreprise, et qui a trouvé en lui le talent nécessaire pour la mener à bonne fin! Puisse-t-il trouver en France des imitateurs de son amour éclairé pour l'art, de sa foi dans la réalité de cet art, et de son courage.

Je pourrai revenir sur la suite des concerts historiques de M. Moscheles, et peut-être fournir quelques détails sur l'effet qu'ils auront produit.

FÉTIS.

SYMPHONIES DE BEETHOVEN.

3e Article.

La septième symphonie (en *la*) est célèbre par son *andante*. Ce n'est pas que les trois autres parties soient moins dignes d'admiration; loin de là. Mais le public ne jugeaot d'ordinaire que par l'effet produit, et ne mesurant cet effet que sur le bruit des applaudissements, il s'en suit que le morceau le plus applaudi passe toujours pour le plus beau (bien qu'il y ait des beautés d'un prix infini qui ne sont pas de nature à exciter de bruyants suffrages); ensuite, pour rehausser davanvantage l'objet de cette prédilection, on lui sacrifie tout le reste. Tel est, en France du moins, l'usage invariable. C'est pourquoi, en parlant de Beethoven, on dit l'*Orage* de la symphonie pastorale, le *final* de la symphonie en *ut mineur*, l'*andante* de la symphonie en *la*, etc., etc.

Il ne paraît pas prouvé que cette dernière ait été composée postérieurement à la pastorale et à l'héroïque, quelques personnes pensent au contraire qu'elle les a précédées de quelque temps. Le numéro d'ordre qui la désigne comme la septième ne serait en conséquence, si cette opinion est fondée, que celui de sa publication.

Le premier morceau s'ouvre par une large et pompeuse introduction où la mélodie, les modulations, les dessins d'orchestre, se disputent successivement l'intérêt, et qui commence par un de ces effets d'instrumentation dont Beethoven est incontestablement le créateur. La masse entière frappe un accord fort et sec, laissant à découvert, pendant le silence qui lui succède, un hautbois, dont l'entrée, cachée par l'attaque de l'orchestre, n'a pu être aperçue, et qui développe seul en sons ténus la mélodie. On ne saurait débuter d'une façon plus originale. A la fin de l'introduction, la note *mi* dominante de *la*, ramenée après plusieurs excursions dans les tons voisins, devient le sujet d'un jeu de timbres entre les violons et les flûtes, analogue à celui qu'on trouve dans les premières mesures du final de la symphonie héroïque. Le *mi* va et vient, sans accompagnement, pendant six mesures, changeant d'aspect chaque fois qu'il passe des instruments à cordes aux instruments à vent; gardé définitivement par la flûte et le hautbois, il sert à lier l'introduction à l'*allegro*, et devient la première note du thème principal, dont il dessine peu à peu la forme rhythmique. J'ai entendu ridiculiser ce thème à cause de son agreste naïveté. Probablement le reproche de moquer de oo-blesse ne lui eût point été adressé, si l'auteur avait, comme dans sa Pastorale, inscrit en grosses lettres, en tête de son allégro: *Ronde de paysans*. On voit par là que, s'il est des auditeurs qui n'aiment point à être prévenus du sujet traité par le musicien, il en est d'autres, au contraire, fort disposés à mal accueillir toute idée qui se présente avec quelque étrangeté dans son costume, quand on ne leur donne pas d'avance la raison de cette anomalie. Faute de pouvoir se décider entre deux opinions aussi divergentes, il est probable que l'artiste, en pareille occasion, n'a rien de mieux à faire que de s'en tenir à son sentiment propre, sans courir follement après la chimère du suffrage universel.

La phrase dont il s'agit est d'un rhythme extrêmement marqué, qui, passant ensuite dans l'harmonie, se reproduit sous une multitude d'aspects, sans arrêter un instant sa marche cadencée jusqu'à la fin. L'emploi d'une formule rhythmique obstinée n'a jamais été tenté avec autant de bonheur, et cet allégro, dont les développements immenses roulent constamment sur la même idée, est traité avec une si incroyable sagacité; les variations de la tonalité y sont si fréquentes, si ingénieuses; les accords y forment des groupes et des enchaînements si nouveaux, que le morceau finit avant que l'attention et l'émotion chaleureuse qu'il excite chez l'auditeur aient rien perdu de leur extrême vivacité.

L'effet harmonique le plus hautement blâmé par les partisans de la discipline scolastique, et le plus heureux en même temps, est celui de la résolution de la dissonance dans l'accord de sixte et quinte sur la sous-dominante du ton de *mi naturel*. Cette dissonance de seconde placée dans l'aigu sur un tremolo très-fort, entre les premiers et seconds violons, se résout d'une manière tout à fait nouvelle: on pouvait faire rester le *mi* et monter le *fa dièze* sur le *sol*, ou bien garder le *fa* en faisant descendre le *mi* sur le *ré*; Beethoven ne fait ni l'un ni l'autre; sans changer de basse, il réunit les deux parties dissonantes dans une octave sur le *fa naturel*, en faisant descendre le *fa dièse* d'un demi-ton, et le *mi* d'une septième majeure, l'accord, de quinte et sixte majeure qu'il était, devenant ainsi sixte mineure, sans la quinte qui s'est perdue sur le *fa naturel*. Le brusque passage du forte au piano, au mo-

Digitized by Google

ment précis de cette singulière transformation de l'harmonie, lui donne encore une physionomie plus tranchée et en double la grâce. N'oublions pas, avant de passer au morceau suivant, de parler du crescendo curieux au moyen duquel Beethoven ramène son rhythme favori un instant abandonné : il est produit par une phrase de deux mesures (*re*, *ut*, *si dièse*; *si dièse*, *ut*) dans le ton de *la majeur*, répétée onze fois de suite au grave par les basses et alto , pendant que les instruments à vent tiennent le mi, en haut, en bas et dans le milieu en quadruple octave, et que les violons sonnent comme un carillon de trois notes, *mi*, *la*, *mi*, *ut*, répercutées de plus en plus vite, et combinées de manière à présenter toujours la dominante, quand les basses attaquent le *ré* ou le *si dièze* et la tonique ou sa tierce pendant qu'elles font entendre l'*ut*. C'est absolument nouveau et aucun imitateur, je crois, n'a encore essayé fort heureusement de gaspiller cette belle invention.

Le rhythme, un rhythme simple comme celui du premier morceau, mais d'une forme différente, est encore la cause principale de l'incroyable effet produit par l'andante. Il consiste uniquement dans un *dactyle* suivi d'un *spondée*, frappés sans relâche, tantôt dans trois parties, tantôt dans une seule, puis dans toutes ensemble; quelquefois servant d'accompagnement, souvent concentrant l'attention sur eux seuls, ou fournissant le premier thème d'une petite fugue épisodique à deux sujets dans les instruments à cordes. Ils se montrent d'abord dans les cordes graves des alto, violoncelles et contrebasses, nuancés d'un *piano* simple, pour être répétés bientôt après dans un *pianissimo* plein de mélancolie et de mystère; de là ils passent aux seconds violons, pendant que les violoncelles chantent une lamentation sublime dans le mode mineur; la phrase rhythmique s'élevant toujours d'octave en octave, arrive aux premiers violons, qui, par un crescendo, la transmettent aux instruments à vent dans le haut de l'orchestre, où elle éclate alors dans toute sa force. Là-dessus la mélodieuse plainte, émise avec plus d'énergie, prend le caractère d'un gémissement convulsif; des rhythmes inconciliables s'agitent péniblement les uns contre les autres; ce sont des pleurs, des sanglots, des supplications; c'est l'expression d'une douleur sans bornes, d'une souffrance dévorante... Mais une lueur d'espoir vient de naître : à ces accents déchirants succède une vaporeuse mélodie, pure, simple, douce, triste et résignée *comme la patience souriant à la douleur*. Les basses seules continuent leur inexorable rhythme sous cet arc-en-ciel mélodieux; c'est, pour emprunter encore une citation à la poésie anglaise,

« One fatal remembrance, one sorrow, that throws
» Its black shade alike o'er our joys and our woes. »

Après quelques alternatives semblables d'angoisses et de résignation, l'orchestre, comme fatigué d'une si pénible lutte, ne fait plus entendre que des débris de la phrase principale; il s'éteint affaissé. Les flûtes et les hautbois reprennent le thème d'une voix murmurante, mais la force leur manque pour l'achever : ce sont les violons qui la terminent par quelques notes de *pizzicato* à peine perceptibles; après quoi, se ranimant tout à coup comme la flamme d'une lampe qui va s'éteindre, les instruments à vent exhalent un profond soupir sur une harmonie indécise, et... *le reste est silence*. Cette exclamation plaintive, par laquelle l'andante commence et finit, est produite par un accord (celui de *sixte et quarte*) qui tend toujours à se résoudre sur un autre.

La tonique, ainsi placée au milieu de l'accord, pendant que la dominante en occupe les deux extrémités, lui donne un sens incomplet et le seul qui peut permettre de finir, en laissant l'auditeur dans le vague et en augmentant l'impression de tristesse rêveuse où tout ce qui précède a dû nécessairement le plonger? Le motif du scherzo est modulé d'une façon très-neuve. Il est en *fa majeur* et, au lieu de se terminer, à la fin de la première reprise : en *ut*, *en si bémol*, *en re mineur*, en *la mineur*, en *la bémol*, ou en *re bémol*, comme la plupart des morceaux de ce genre, c'est au ton de la tierce supérieure, c'est à *la naturel majeur* que la modulation abontit. Le scherzo de la symphonie pastorale, en *fa* comme celui-ci, module à la tierce inférieure, en *re majeur*. Il y a quelque ressemblance dans la couleur de ces enchaînements de tons; mais l'on peut remarquer encore d'autres affinités entre les deux ouvrages. Le trio de celui-ci (presto meno assai), où les violons tiennent presque continuellement la dominante, pendant que les hautbois et clarinettes exécutent une riante mélodie champêtre au-dessous, est tout à fait dans le sentiment du paysage et de l'idylle. On y trouve encore une nouvelle forme de *crescendo*, dessinée au grave par un second cor, qui murmure les deux notes *la*, *sol dièse*, dans un rhythme binaire, bien que la mesure soit à trois temps, et en accentuant le *sol dièse*, quoique le *la* soit la note réelle. Le public paraît toujours frappé d'étonnement à l'audition de ce passage.

Le final est au moins aussi riche que les morceaux précédents en nouvelles combinaisons, en modulations piquantes, en caprices charmants. Le thème offre quelques rapports avec celui de l'ouverture d'*Armide*, mais c'est dans l'arrangement des premières notes seulement, et pour l'œil plutôt que pour l'oreille; car à l'exécution rien de plus dissemblable que ces deux idées. On apprécierait mieux la fraîcheur et la coquetterie de la phrase de Beethoven, bien différentes de l'élan chevaleresque du thème de Gluck, si les accords

Digitized by Google

frappés à l'aigu par les instruments à vent dominaient moins les premiers violons chantant dans le medium, pendant que les seconds violons et les altos accompagnent la mélodie en dessous par un tremolo en double corde. Beethoven a tiré des effets aussi gracieux qu'imprévus, dans tout le cours de ce final, de la transition subite du ton d'*ut dièse mineur* à celui de *ré majeur*. L'une de ses plus heureuses hardiesses harmoniques est, sans contredit, la grande pédale sur la dominante *mi*, brodée par un *ré dièse* d'une valeur égale à celle de la bonne note. L'accord de septième se trouve amené quelquefois au-dessus, de manière à ce que le *ré naturel* des parties supérieures tombe précisément sur le *ré dièse* des basses; on peut croire qu'il en résultera une horrible discordance, ou tout au moins un défaut de clarté dans l'harmonie; il n'en est pas ainsi cependant, la force tonale de cette dominante est telle, que le *re dièse* ne l'altère en aucune façon, et qu'on entend bourdonner le *mi* exclusivement. Beethoven ne faisait pas de musique *pour les yeux*. La coda, amenée par cette pédale menaçante, est d'un éclat extraordinaire; et bien digne de terminer un pareil chef-d'œuvre d'habileté technique, de goût, de fantaisie, de savoir et d'inspiration.

H. Berlioz.

(*La suite au prochain numéro.*)

MESSE DE M. ELWART A SAINT-EUSTACHE.

L'exécution de cet ouvrage de notre collaborateur a été malheureusement retardée par diverses circonstances; et le froid rigoureux, qui faisait trembler les auditeurs dans l'église de Saint-Eustache dimanche dernier, ne pouvait guère influer en bien sur leurs dispositions, ni sur celles des exécutants. Les répétitions, en outre, avaient été faites, dit-on, avec beaucoup de précipitation. Malgré toutes ces chances contraires, la messe de M. Elwart a produit beaucoup d'effet; l'idée d'écrire pour des voix avec accompagnement de basses et d'orgue seulement, est essentiellement religieuse et catholique. L'auteur a su intéresser sans le secours si puissant aujourd'hui de l'instrumentation; son harmonie est toujours riche et claire, ses mélodies larges et pleines d'onction.

Il m'a semblé que les parties de chant étaient quelquefois dessinées trop minutieusement, et que les accords différents se succédaient avec trop de rapidité. La lenteur des mouvements harmoniques est d'une grande importance pour le bon effet musical dans un local vaste et sonore comme une église, et d'ailleurs l'expression religieuse ne peut qu'y gagner; à part cette observation, il faut donner des éloges sans restriction à l'ensemble de l'ouvrage. L'*Offertoire* est un excellent morceau plein d'élévation et d'une belle ordonnance; le *Sanctus* a de la pompe; le *Salutaris* se distingue par un chant gracieux et pur; j'aime moins le *Domine salvum*: il paraît avoir été écrit trop vite, et le style n'en est pas assez châtié. Bien qu'il n'y eût pas d'orchestre, on désirait un plus grand nombre de voix, le chœur était évidemment trop faible.

Alexis Dupont a chanté avec une grande supériorité le solo de l'Offertoire, le timbre de sa voix a quelque chose de séraphique dont on apprécie la beauté à l'église mieux que partout ailleurs.

H. Berlioz.

ATHÉNÉE MUSICAL.

Nous avons rendu compte des concerts de l'Athénée musical depuis leur ouverture; nous continuerons à remplir cette tâche.

Et d'abord, l'institution de l'Athénée intéresse l'art musical, car elle contribue puissamment à en répandre le goût et la culture. En effet, après avoir entendu les symphonies de Beethoven à la société des concerts du Conservatoire et aux concerts Saint-Honoré, si habilement dirigés par M. Valentino, ou les partitions de nos grands maîtres aux différents théâtres qui les exécutent, les amateurs de l'Athénée cherchent à reproduire les effets qu'ils ont admirés, et lorsqu'ils vont de nouveau entendre les mêmes ouvrages, après les avoir ainsi étudiés, ils sont bien plus à même d'en saisir tous les détails et d'en apprécier toutes les beautés. L'émulation dont chacun d'eux se sent animé se comprend alors fort bien. C'est à qui d'abord travaillera son instrument pour surmonter les difficultés de l'exécution. C'est à qui ensuite, pour mieux parvenir à ce résultat, voudra s'initier, superficiellement au moins, dans les secrets mystères de la science harmonique. Quelques-uns alors continuant la route commencée un peu au hasard, ne craignent pas d'aborder la haute composition. C'est ainsi que des œuvres détachées, appartenant au genre sérieux, et produites par des amateurs, ont plusieurs fois été exécutées à l'Athénée, où quelques-unes d'entre elles ont obtenu des succès d'estime. On comprend que, pour arriver là, il faut prendre des maîtres. Les artistes trouvent donc un intérêt bien réel à entretenir ce foyer d'émulation qui fait éclore à chaque instant des élèves, et fait arriver les études musicales à une parfaite maturité.

Le 67e concert a eu lieu le 25 janvier. Mademoiselle Constance Janssens, jeune Belge peu connue encore dans le monde musical, mais qui mérite de l'être, vocalise avec une facilité remarquable. Mademoiselle D'Hennin, éprouvée déjà par de nombreux succès obtenus dans les admirables concerts du Conservatoire,

Digitized by Google

ne devait pas en obtenir de moindres à l'Athénée. L'air de Marioo Faliero lui a fourni une occasioo nouvelle de montrer combien sa belle voix possède de ressources. Mademoiselle D'Ilennin possède nn talent éminemment dramatique; sa place est nécessairement marquée snr nntre première scèoe lyrique. M. Ponchard a dit son air des Abencerrages avec pureté, et vérité d'expression. Si la voix de cet artiste, qui a fait si longtemps nos délices au théâtre et dans les concerts s'affaiblit, on peut dire qu'il conserve son talent. Dans cet air des Abencerrages, si simple, si naïf, où il ne faut que du sentiment pour émouvoir ses auditeurs, il ne peut exister de rivaux pour M. Ponchard. M. Billard paraît avoir peu l'habitude d'exécuter en présence d'un public aussi oombreux que celui de l'Athénée. Il était dominé par une vive émotion, et il avait le malheur de jouer un morceau de M. Hertz, dnnt les compositions pâles déplaisent de plus en plus aux amateurs de bonne musique. Enfin, M. Haumao, qui s'est fait eotendre deux fois, est un violoniste de talent. Sans doute qu'il s'est demandé, lorsqu'il s'est agi de se faire un genre, une manière à lui, quels étaient les violonistes le plus en possession de charmer le public. Snn jeu réunit à peu près toutes les séductions des violonistes célèbres. On trouve dans sa manière quelque chose de celle de M. Baillot, de celle de M. Lafont, de celle de M. Bériot surtout, et même aussi, et *beaucoup trop* selon nous, de celle de Paganini. M. Hauman plairait davantage aux véritables connaisseurs et aux amateurs snperficiels, s'il voulait s'abstenir de faire des grimaces qui nous semblent insupportables: c'est uo charlatanisme iodigne d'un artiste de talent. Ses airs variés renferment des variatioos qui s'adressent spécialement et alteroativement à chacune de ces deux classes bieu distinctes de tout auditoire musical quel qu'il soit. Après des chants larges, après des traits brillants, dessinés avec une remarquable élégance, et dans lesquels sont abordées les difficultés de l'instrnment, ce virtuose fait entendre les sons harmoniques, les pizzicato, et tnus les tours de force paganiniens; mais il est vrai qu'il lui faut sous ce rapport encore beaucoup de travail pour arriver au point où le rival de Paganini, *Ernst*, est anjourd'hui; celui-ci se joue de ces difficultés, et M. Hanmann les élabore avec peine. Nous sommes du reste loin de conseiller à l'un et à l'autre de ces deux artistes de perdre leur temps pour être imitateurs. Ils oot tous deux assez de talent pour être eux-mêmes, et le bon goût réprouvera toujours ces tours de force imités. Ponr finir, faisons la part de l'orchestre et de son habile chef, M. Vidal, dans le succès de la soirée, et disons que les ouvertures et les accompagnements du chant et des morceaux d'instruments ont été exécutés avec ooe intelligence, une précision et nne verve qu'on serait loin de s'attendre à rencontrer daos un orchestre d'amateurs.

Le soixante-huitième concert de l'Athénée musical est fixé au jeudi 22 février. S***.

A M. le Rédacteur de la *Gazette musicale*.

Monsieur,

Dans le dernier numéro de votre Journal, vnus avez inséré une lettre dans laquelle M. Valldemosa prétend m'avoir fait la communication officielle d'un uouveau mode de clé dont je me sers dans mon ouvrage intitulé la *Panharmonie musicale*.

Je déclare formellement que je n'ai reçu aucune confidence de M. Valldemosa, et que l'idée de ce nouveau système de clés m'appartient exclusivement.

En effet, M. Valldemosa, l'un de mes élèves, n'a détaché de tout le système que je propose qu'une seule clé, celle qui pouvait lui servir pour le piano, dont, je crois, il est professeur; et cela, après en avoir reçu la cummunication de moi, nou officieuse, ni officielle, mais simple, sans préteotion, sans défiance, comme j'ai communiqué mes nonvelles clés, ma nnuvelle maoière de chiffrer à plusieurs de mes élèves, avant que ma méthode eût paru; ils en feront foi au besoin. Mais pour agir avec le plus de franchise possible, je vais exposer ce qui a pu m'inspirer l'idée de tout réduire à la clé de *sol*.

J'avais remarqué depuis lnngtemps, en donoaot des leçons de composition, que la plus graude difficulté que les élèves eussent à surmooter était d'abord la manière d'écrire les leçons d'harmonie sur les différentes clés d'*ut* et de *fa*, et ensuite la méthode de chiffrer des aociens. J'imaginai alors de simplifier l'un et l'autre de ces cas, et voici d'abord par quel travail j'arrivai à la découverte du premier, le nouveau système de clés.

Les maîtres de solfége oous appreooent qu'il existe trois clés: celle de *sol*, celle d'*ut* et celle de *fa*; ils nous disent aussi qu'une note quelconque prend le oom de la clé qui se trouve placée sur la même ligne, ou dans le même interligne qu'elle; et que la clé de *sol*, 2me ligne, est celle qui sert de poiot de départ: ainsi, lorsque la clé de *sol* est placée sur la 1re ligne, le *mi* devient nn *sol*; si on y place au contraire la clé d'*ut*, le *mi* se change en *ut*, la clé de *fa* posée sor la 1re ligne, convertirait de même le *mi* en *fa*. Si l'espace ne nous manquait, j'expliquerais ce qui a donné naissance à toutes les clés; et sans doute ce système, bien développé, serait d'un grand intérêt pour l'art; mais je dois produire d'abord ma réfutation.

Depuis longtemps oo se servait plus rarement de la clé de contr'alto et de celle d'*ut*, 1re ligne, qu'on rempla-

Digitized by Google

çait par la clé de *sol*, 2me ligoe : on supprimait même, mais à tort, celle de ténor (clé d'*ut*, 3me ligne); il ne me restait donc que cette dernière clé à modifier, et celle de *fa*, 4me ligoe à effacer; moo raisonnement fut bien simple alors : le *tenor* a la même étendue que le *soprano*, la *basse* que le *contr'alto*; seulemeot la voix des hommes est naturellement une octave plus basse que celle des femmes; il me sembla donc qu'il me suffisait de conserver la clé de *sol*, 2me ligne, et d'indiquer par un signe caractéristique, et pour servir de guide au compositeur qui doit toujoors avoir égard au diapason des voix, que les notes que les hommes chantent sur les mêmes lignes que les femmes, sont rendues naturellement une octave plus bas; alors je traçai, pour le ténor et la basse, une clé de la forme d'un 8, qui devait se lire de la même manière que la clé de *sol*, 2me ligne; ce 8 indiquait au compositeur que les notes écrites avec cette nouvelle clé étaient rendues une octave plus bas. D'ailleurs, ceux qui liront ma méthode verront tous les détails que je donne sur ce chapitre, afin de prouver qu'en simplifiant ainsi la maoière d'écrire la musique, j'ai établi un système clair et précis. Je donnai à ma nouvelle clé la forme d'un 8, parce que quelques pianistes se servaient déjà de cette clé, pour désigner les passages qu'on devait lire une octave plus haut qu'ils ne sont écrits.

Ainsi, moo intentinn n'était pas de créer des clés à nouvelles formes, mais de prouver que la clé de *sol*, 2me ligne, était suffisante, et pouvait toutes les remplacer. Mais pour que les chanteurs et les instrumentistes ne confondissent pas leurs parties, et pour ne pas détruire tout à fait le système adopté depuis si longtemps, je fus obligé de donner presque à chaque clé une forme distinctive. C'est ainsi que je choisis pour les hommes la clé de *sol*, 2me ligne, sous la forme d'un 8, et que je conservai aux altos et aux basses, celles d'*ut* et de *fa*, correspondant toujours à celle de *sol*, 2me ligne, et voici comment :

La clé d'alto se pose sur la ligne de *si*, et cette dernière note devient alors un *ut*, du nom de sa clé : mais en posant la clé d'*ut* dans l'interligne de la oote qui porte le même nom, l'*ut* devait rester uo *ut*, et la forme de la clé indiquait que c'était la partie d'alto; de même, la clé de *fa*, posée sur la 3me ligne, changeait le *si* en *fa*; sur la 4me ligne, le *ré* devenait un *fa*; placée sur la 5me ligne, le *fa* restait un *fa*, clé de *sol*, 2me ligne, et la forme de la clé indiquait que c'était la partie des basses. (Dans ma méthode, je prouve que cette nouvelle manière, ou plutôt cette manière primitive d'écrire la musique, réunit tous les avantages possibles.)

M. Valldemosa vint me demander des leçons d'harmonie de la part de Rossini, et je lui dis un jour que daos ma méthode je ramenais toutes les clefs à celle de *sol*, deuxième ligne. Il m'approuva fort, et m'engagea vivement à établir ce oouveau système. Quaod même je ne l'aurais pas initié alors dans tous les détails de cette innovatioo, n'était-il pas de son hoooeur, de sa loyauté, de s'abstenir, après ooe pareille coofidence, d'en péoétrer les mystères. Sans crainte, saos défiance, je lui ai dit où était le trésor, et, à mon insu, daos la nuit, il est allé me le ravir; eocore, n'a-t-il pas eu l'idée de fouiller jusqu'au fond pour se l'approprier en entier; et puis, au moment où moo ouvrage allait paraître, il fit rapidemeot autographier deux pages de musique, eu anuonçaot comme sienne la découverte de cette clef, et il déposa les exemplaires voulus à la Bibliothèqoe. Il avait satisfait à la loi. Maintenant, voici les questions que je poserai à M. Valldemosa :

1° Je lui demanderai si je ne lui ai pas dit le premier que je ramenais toutes les clefs à celle de *sol*, deuxième ligne; qu'il me jure le contraire sur l'honneur.

2° S'il le désavoue, pourquoi dooc n'a-t-il pas publié tout le système? Pour moi, je le remercie d'avoir bien voulu me laisser ce qui peut avoir réellement quelque importance, la seule chose que je revendique, c'est-à-dire l'idée générale de ne m'être servi que de la clef de *sol*, deuxième ligne.

3° S'il en est besoin, dans un autre article, j'expliquerai à M. Valldemosa le mécanisme des clefs, dont il ne se doute pas même, à moins qu'il oe me prouve le contraire, s'il est assez théoricien pour entrer eo lutte.

4° J'ai déjà prouvé que ma oouvelle clef de *fa* dérive oaturellement de mon système, tel que je viens de l'exposer. Si M. Valldemosa n'est point assez convaincu, je lui prouverai qu'elle dérive même do système de clefs des anciens, qu'il ne soupçonne pas ioéme; mais si M. Valldemosa, pour prouver la vérité de ce qu'il avance, me répood seulement qu'il a trouvé cette clef, parce qu'il l'a trouvée, je n'aurai plus rieu à dire; car l'opinion oous aura déjà jugés.

5° Si cette nouvelle clef de *fa* dérive d'un système que M. Valldemosa ne revendique point, que me veut-il donc?

6° Et puisqu'il me laisse l'honoeur d'avoir trouvé le système général des nouvelles clefs, je lui demaoderai ce qu'il répondrait si je plaçais la *clef de fa dans le premier interligne*, au lieu de la poser sur la cinquième ligne? A-t-il jamais pensé à cela? ooo! c'est pourtant une suite de mon système.

On sera peut-être étouné aussi que M. Valldemosa, au lieu de m'attaquer dans les journaux, n'ait poiot eu recours aux tribunaux. Je dois déclarer que c'était là son iotention formelle, lorsqu'il s'est aperço que les témoins qu'il voolait faire appeler oe pouvaieot at-

tester que cette clef lui appartenait que parce qu'il le leur avait affirmé lui-même ; car à force de le publier partout, il avait fini sans doute par se le persuader à lui-même. Maintenant si M. Valldemosa le désire, je m'engage à ne pas avoir d'autres témoins que ceux qu'il avait choisis. Quant à l'avocat, il faudra qu'il ait la bonté de venir travailler un an l'harmonie, et puis il pourra me défendre, en exposant devant le tribunal toutes mes théories musicales, si non, je le ferai moi-même.

Je dois faire observer enfin que M. Valldemosa, en annonçant dans les journaux que je devais mon nouveau mode de clef à une communication officieuse de sa part, a prouvé ainsi que je connaissais cette clef avant qu'il eût déposé les exemplaires à la Bibliothèque, et par conséquent, avant que la note qu'il extrait de mon ouvrage eût été rédigée et gravée.

Veuillez, monsieur, insérer cette lettre dans votre plus prochain numéro, et croyez à mes sentiments les plus distingués.

COLET.

NOUVELLES.

*** Décidément Mme Dorus-Gras remplira, dans *Cosme de Médicis*, le rôle écrit pour Mlle Falcon, et cédera le sien à Mme Stolz. On espère que la représentation de ce grand ouvrage aura définitivement lieu dans le courant de ce mois. Puissent de nouveaux obstacles ne pas le dérober plus longtemps à la vive impatience du public, si justement excitée par le succès de la *Juive* et de *l'Eclair*.

*** Nous avons annoncé que l'Opéra avait engagé une élève de Bordogni et de Ponchard, Mlle Hunorine de Paw. Cet engagement nous garantit pour trois années le talent de cette jeune cantatrice, dont on s'accorde à dire beaucoup de bien.

*** Mme Alexis a reparu vendredi dernier dans le Pas espagnol, que son indisposition avait fait supprimer depuis trop longtemps dans *la Muette*, et où sa grâce piquante excite une sensation si vive dans le public.

*** Les artistes du Théâtre-Italien, réfugiés à la salle Ventadour, réhabilitent la sonorité de la salle; au revanche, ils accusent le théâtre d'être cruellement glacé et surtout humide, ce qu'on pareil, jusqu'à plus ample examen, attribuer aux conduits nécessités par le théâtre Nautique, et dont quelques ruptures auraient occasionné des infiltrations d'eau. Quoiqu'il en soit, on assure que les chanteurs sont obligés de faire, pendant la représentation, éponger plusieurs fois les loges où ils s'habillent.

*** Jeudi soir, vers sept heures et demie, on a pu craindre sérieusement un incendie au *théâtre italien*, salle Ventadour : de nombreuses étincelles et même des flammes sortant d'une cheminée de cette salle avaient jeté l'épouvante dans les environs, et déjà un concours considérable de personnes s'enquérait, rassemblées rue Neuve-des-Petits-Champs et place Ventadour, lorsqu'on apprit presque aussitôt que les pompiers de service au théâtre venaient de se rendre maître d'un feu qui avait éclaté dans l'un des conduits du calorifère. Alors chacun prit sa place dans la salle, et tout fut fini sans qu'il en eût résulté de dégât.

*** Demain, à la salle Ventadour, au bénéfice de Rubini, la reprise de *Lucia di Lammermoor*, et le premier acte de *Norma*, dans lequel l'admirable tenor chantera cet air de *Niobe*, qui a si bien inauguré la réouverture.

*** Le théâtre de la Bourse vient de mettre à l'étude l'opéra-comique en trois actes de MM. Planard et Paul Duport, dont la musique a été confiée à M. Thomas. Cet ouvrage a pour titre : *un Perruquier de la Régence*. C'est Chollet qui remplira le principal rôle, celui du perruquier, où on dit que le sentiment s'allie au comique et même parfois à la bouffonnerie. On parle aussi d'un rôle important pour Mlle Jenny Colon, et d'un autre qui servira au début du jeune Roger, qui s'est fait connaître d'une manière si brillamment aux exercices du Conservatoire. Les autres personnages auront pour interprètes Henri, Fargueil, Mme Boulanger. Il paraît qu'on va presser vivement les répétitions ; on voudrait pouvoir, comme disent les Italiens, *andar in scena* dans la première quinzaine de mars.

*** Pour l'aguerrir contre les émotions de son premier début dans un rôle nouveau, on a fait paraître d'avance, cette semaine, M. Roger dans un rôle du répertoire courant, celui d'Horace du *Domino Noir*.

*** C'est dans le courant de la semaine prochaine que l'administration du théâtre italien espère offrir à son public d'élite *la Parisina* de Donizetti par Rubini, Tamburini et Mlle Grisi.

*** Grâce à la propagande musicale, dont nous nous applaudissons d'avoir pris l'initiative, les concerts particuliers ne sont pas moins à la mode que les concerts publics et les théâtres lyriques. Ne pouvant signaler à nos lecteurs toutes ces réunions où l'on se disputa nos artistes, nous choisissons du moins les principales, pour les enregistrer comme un témoignage de la faveur dont l'art jouit maintenant.

*** Mardi dernier a eu lieu au Casino-Paganini le concert de Mme San-Felice, douée d'une belle voix de contralto : la bénéficiaire a obtenu un succès légitime qu'elle a partagé avec ses auxiliaires, peu connus jusqu'à présent du public : un violoniste, M. Dubois; un harpiste, M. Marandi, et deux cantatrices, Mlles Maria Béancé et Zélia Bincourt.

*** Encore un procès auquel la distribution de *la Juive* a donné lieu. Nous annoncions dernièrement le jugement prononcé par le tribunal d'Anvers, pour décider entre deux cantatrices laquelle serait *Rachel*, jamais on n'avait vu peut être depuis, les vierges chrétiennes, tant d'émulation pour le martyre. Ces dames se disputent toutes le privilége d'être plongées dans la chaudière bouillante, avec autant d'*ardeur* que les femmes indiennes la gloire d'être brûlées vives sur le bûcher de leurs époux. Le tribunal de Liége vient de maintenir Mme Saint-Ange, première chanteuse à roulades, en possession du rôle de la proscrite ; quant à sa concurrente, qui refusait de jouer *Eudoxie*, la fille des Césars, elle a été condamnée à être princesse, avec dépens.

*** Lundi dernier, 5, un homme qui s'est rendu l'ami, et, grâce à ses fonctions, constitué le patron et le protecteur de la plupart des gens de lettres et des artistes, M. Mitouflet, avoué de plusieurs théâtres et de la commission des auteurs dramatiques, avait ouvert son brillant salon à l'élite de la magistrature et des arts. C'était un contraste curieux que ce rapprochement des hommes qui jugent la société et de ceux qui la divertissent. Cette fois-ci, du moins, les premiers en *jugeant* les seconds n'ont eu à remplir qu'une tâche fort agréable. Pas une condamnation n'a été prononcée ; loin de là, tous les votes se sont réunis en faveur de plusieurs talents distingués, parmi lesquels nous citerons en première ligne M. Panofka, qui, soit comme compositeur, soit comme exécutant, se place toujours plus haut dans l'opinion. N'oublions pas la jolie voix de Mlle Dronat, qui a chanté avec beaucoup de charme le bel air de la *Juive : Il va venir*; Mme Saloville-Gay, qui a dit avec un goût exquis plusieurs romances italiennes et françaises, et M. Rosenhain, jeune pianiste déjà célèbre, qui a excité des applaudissements mérités. Le jeune maestro à la mode dans tous nos salons, M. Alary, tenait le piano.

*** M. Jules Janin poursuit le cours de ses ravissantes soirées d'artistes qui feraient défi à la puissance d'un prince ; c'est comme un congrès de toutes les notabilités dont Paris est si fier et le reste de l'Europe si jaloux. Rien d'égal à l'aimable gaîté qu'apportent avec eux de pareils hôtes, si ce n'est la grâce délicate et la cordialité avec laquelle ils sont reçus. Dimanche dernier, un concert a précédé le bal, comme aux autres réunions. La supériorité de talents ne contribuait pas seule à l'intérêt de ce concert que rendait fort piquant la variété des genres : ainsi, par exemple, après avoir applaudi la voix fraîche, pure et suave de jeune Roger, l'Elleviou en espérance de notre Opéra-Comique, on a *tressailli* aux accens *passionnés et frénétiques* d'un autre grand *virtuose*, ARBAL ! qui a chanté son *grand air* avec cet aplomb qu'on lui connaît, et qui empêcha les Rubini et les Duprez de dormir. Dans un solo de violon, M. Ernst s'est encore surpassé. Interprète des impressions de l'assemblée, une bouche pleine de grâce lui a décerné les éloges les plus flatteurs.

*** M. Ernst donnera son premier grand concert jeudi, 1er mars. Nous donnerons dans notre prochain numéro les détails du programme.

Digitized by Google

*** Nous avons annoncé la mort de deux artistes distingués, MM. Desfarges et Berbiguier; mais nous ne devons pas omettre une circonstance singulière : le dernier était allé aux funérailles de son confrère, et il dit à ceux qui remplissaient avec lui le même devoir: « Avant huit jours vous en ferez autant pour moi. » Cette triste prophétie a été accomplie à la lettre.

*** Pendant la représentation qui a dernièrement eu lieu sur le théâtre de Prague du *Don Juan* de Mozart, pour célébrer le cinquantième anniversaire de la première représentation de ce chef-d'œuvre sur ce même théâtre, pour lequel il fut composé, tous les regards des spectateurs se tournaient avec émotion sur un vieillard assis à côté du chef d'orchestre : c'était un artiste nommé Georges-Joseph-Marie Hertel, qui, depuis sa treizième année, a été attaché comme violon à l'opéra de Prague, et qui se rappelait, non sans verser des larmes à la fois d'orgueil et de regret, qu'il avait, cinquante ans auparavant, concouru avec son instrument à la première exécution du seul opéra qui, jusqu'à présent, ait pu survivre avec toute sa gloire, et presque la même vogue, à un si long espace de temps.

*** Révial doit quitter l'Opéra-Comique au mois d'avril prochain; c'est, dit-on, avec le projet d'aller en Italie pour y acquérir une bonne méthode de chant. Son organe frais et agréable mérite en effet d'être cultivé, et l'exemple de Duprez nous prouve que nulle part cette culture musicale n'a plus de chances de succès qu'en Italie de cet ouvrage.

*** L'opéra que Donizetti a écrit pour le *Carnaval de Venise* vient de faire un fiasco complet. Nourrit et Hiller étaient présents à la première représentation de cet ouvrage.

*** Les bals de l'Opéra, ceux de Strauss et Dufrêne et de Musard obtiennent une grande vogue cette année, malgré cette concurrence, il y a foule partout.

*** La célèbre cantatrice allemande, Mlle Schebest, vient d'arriver à Paris.

*** M. Géraldi vient d'être nommé professeur de chant au conservatoire de Bruxelles. Nous en félicitons cette institution, qui fait une excellente acquisition. Paris se trouvera privé d'un de ses meilleurs et plus habiles professeurs.

*** Nous nous empressons de recommander à l'intérêt de l'autorité, et de tous ceux qui aiment l'art, un projet de caisse de secours en faveur des artistes dramatiques. Il s'agit en forcer tous les théâtres de France de donner une représentation au bénéfice de cette caisse. La recette totale de chaque représentation consacrée à cette destination honorable serait retenue, car aucun acteur ne serait payé ce jour-là. On compte plus de soixante théâtres en France, et en portant à la somme minime de 400 fr. la moyenne des recettes, la caisse recevrait 24,000 fr. par an. Une clause du même projet n'accorde de pension qu'aux acteurs qui justifieront de trente années de service, et limite le chiffre de chaque pension à la somme de 800 fr.

*** L'acteur Fosse, qui avait déjà fait une courte apparition à l'Opéra-Comique, va y rentrer, après un assez long séjour dans un des théâtres du boulevard, où il faisait disparate, à cause de sa jolie voix, au milieu de tous ces organes rauques et criards...

*** On annonce comme devant avoir lieu prochainement un concert donné par M. Rosenhain, compositeur et pianiste distingué, dont nos salons dilettanti ont déjà, cet hiver, apprécié le double talent, et dont un opéra, *la Visite à Bedlam*, est au courant du répertoire dans plusieurs capitales de l'Allemagne, sa patrie.

*** C'est le célèbre compositeur Mendelsohn Bartholdy qui paraît devoir obtenir le titre de directeur de l'académie de chant à Francfort, en remplacement de l'artiste distingué dont nous avons dernièrement annoncé la perte si digne de regret, Ferdinand Ries.

*** Le théâtre de la Scala à Milan va s'enrichir d'une nouvelle partition écrite pour lui par le pianiste Schoberlechner; ce libretto, ouvrage de M. Rossi, est emprunté au mélodrame de M. Victor Hugo, *Marie Tudor*.

*** La prière, sans accompagnement, chantée par un chœur de femmes dans le quatrième acte du *Camp des Croisés*, à l'Odéon, est due au talent de M. Amédée Méreaux. L'opinion est unanime sur le mérite de ce morceau d'un caractère grave et religieux, d'une facture savante, et qui produit beaucoup d'effet, malgré l'insuffisance évidente des moyens d'exécution dont le théâtre a pu disposer. Plus d'assurance de la part des exécutants à la troisième représentation a permi de mieux apprécier tout le mérite de cette composition.

*** La mort vient de frapper un artiste estimé par ses talens, et non moins recommandable par les qualités du cœur. J.-N. Lefroid de Méreaux, professeur de piano et organiste du temple protestant de l'Oratoire, a été enlevé, le 6 de ce mois, à sa famille et à ses nombreux amis. Il était né en 1767. Initié aux secrets de l'art musical par les soins de son père, compositeur d'un grand mérite, à qui la scène lyrique doit, entre autres ouvrages, les opéras d'*Alexandre aux Indes* et de *Jocoste*, la jeune Méreaux fit de rapides progrès, et sa réputation ne tarda pas à se répandre. En 1789, il avait alors vingt-deux ans, ne fut lui qui toucha l'orgue pendant le service divin célébré au Champ-de-Mars dans la journée à jamais fameuse du 14 juillet. L'école de chant, aujourd'hui le Conservatoire, le compta plus tard parmi ses professeurs. Dans une cantate à grand orchestre, exécutée aux protestans pour le couronnement de Napoléon, et qui réunit tous les suffrages, Méreaux donna la mesure des succès qu'il pouvait obtenir dans la composition dramatique, si ses efforts eussent été dirigés de ce côté; mais il s'était voué de bonne heure à la carrière modeste et laborieuse de l'enseignement. Si les bornes de cet article le permettaient, nous pourrions nommer ici plusieurs de ses anciens élèves, qui sont devenus à leur tour d'habiles professeurs.

Méreaux laisse un manuscrit une méthode de piano, ouvrage d'une très-vaste étendue, fruit de quarante années de recherches, d'études, et d'expérience, mais dont malheureusement toutes les parties ne sont pas encore terminées. Il a publié pour le même instrument un assez grand nombre de morceaux, dans lesquels on distingue un plan régulier, des chants heureux, un style toujours élégant, toujours pur. Comme exécutant, Méreaux se faisait remarquer par la sagesse, la grâce et surtout par l'expression de son jeu. Pour lui, la musique n'était pas seulement une suite de sons harmonieux, combinés pour l'oreille; c'était un langage destiné à reproduire les émotions de l'âme. Ces traditions de la véritable école, Méreaux les avait reçues de son père; il a eu le bonheur de les transmettre lui-même à son fils, M. Amédée Méreaux, bien connu dans la monde par son double talent de composition et d'exécution. Son service a eu lieu jeudi à Saint-Roch, où son élève, le jeune Lefébure-Vely, s'est empressé, en venant jouer l'orgue, de rendre un dernier hommage à son maître, d'une manière qui fait honneur à son cœur et à son talent. De nombreux amis, artistes et gens de lettres, ont accompagné jusqu'à la dernière demeure cet artiste si recommandable et si généralement aimé.

*** Un jugement de la cour royale de Paris vient de réduire à 4750 fr. la somme de 40,000 fr. que la société des concerts Musard réclamait du notre célèbre cornet à pistons Dufrêne, à titre de dommages et intérêts, pour avoir, contrairement au traité passé entre cette société et lui, donné sous son nom deux bals publics à la salle Ventadour. La perte d'un tel procès est tout gain pour Dufrêne, puisqu'elle constate l'importance que les entrepreneurs de concerts et de bals attachent à son talent.

*** Dans un article biographique publié sur Paganini se trouve une anecdote curieuse, que nous citons sans la garantir. Le grand artiste voyageait en Allemagne et venait d'arriver aux portes de Francfort, où il était descendu incognito à une des auberges extérieures de la ville. Après avoir pris le plus modeste des repas, tout en se livrant à ses rêveries, il avait grimpé jusqu'au petit galetas que son hôte lui avait indiqué. La nuit était avancée et très-belle. Paganini, à demi-rêvant, se mit à la contempler et à parcourir le ciel dans les brumes limpides où il nageait. Une heure sonne, et tout à coup un souvenir lui revient; il saisit son violon, et exécute tout bas, sur une ou deux cordes, une scène d'accouchement dont il avait été témoin plusieurs années auparavant. Son archet précise les cris, les plaintes de la mère et du nouveau-né; les cris deviennent vifs et variés; l'hôte, réveillé, se lève et écoute longtemps; son étonnement, son effroi redoublent. — Qu'y a-t-il là? comment? une femme en mal d'enfant chez moi? mais je n'ai pas reçu de femme. Il réveille son fils, et court avec lui à la chambre d'où partent ces cris, ces petites plaintes variées; mais qu'aperçoivent-ils? un homme absorbé profondément, qui ne les voit pas, faisant, pour ainsi dire, parler son violon à la clarté des étoiles. — On ajoute que plusieurs fois, dans des débauches de goût, et lorsqu'il y était porté par la fièvre, Paganini a transporté sur son violon les voix des animaux; et toutes les fois qu'il s'est livré à ces fantaisies, il s'est montré vrai jusqu'à une vérité parfaite. C'est ainsi que dans un de ses derniers concerts à Londres, il a retracé tous les bruits d'une grande ferme et tous les cris de ses animaux avec une vérité qui faisait tressaillir de joie les spectateurs.

Digitized by Google

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

SOUSCRIPTION.

Bibliothèque Musicale

PORTATIVE,

RÉPERTOIRE MODERNE DU THÉATRE ITALIEN.

1re Liv. L'Elissir d'Amore de Donizetti.
2. — Othello de Rossini.
3. — Matrimonio segreto de Cimarosa.
4. — Anna Bolena de Donizetti.
5. — Barbiere di Seviglia de Rossini.
6. — Il Crociato de Meyerbeer.
7. — La Parisina de Donizetti.
8. — La Gazza Ladra de Rossini.
9. — Fidelio de Beethoven.
10. — La Donna del Lago de Rossini.
11. — Emma di Resborgo de Meyerbeer.
12. — Tancredi de Rossini.

Il paraîtra chaque mois, à dater du 25 decembre, une livraison contenant un opera complet avec paroles italiennes et accompagnement de piano. Le prix de la souscription, pour chaque opéra, est de 8 FRANCS net. La dernière livraison sera payée d'avance. Separément chaque opéra se vendra 10 fr.

La 1re livraison : *L'Elissir d'Amore de Donizetti* est en vente.

COLLECTION

DES VALSES DE

J. LANNER,

de Vienne.

32.	Schwechat, Lændler.	4 50
34.	L'arrivée, valses.	4 50
35.	Lændler de la Leopoldstadt.	4 50
40.	Lændler d'Altenbourg.	4 50
41.	Valses de Catherine.	4 50
42.	Le Carnaval, valses.	4 50
45.	Gai et vif, Lændler.	4 50
45.	La Reunion musicale, valses.	4 50
46.	Le Plaisir du moment, valses.	4 50
47.	Le fin voilier, Lændler.	4 50
48.	La belle Anna, valses.	4 50
49.	D'Wuaria Lændler.	4 50
50.	La belle Caroline, valses.	4 50
51.	Les Devises, cotillons.	4 50
52.	Une soirée au Jardin du paradis, valses.	4 50
53.	Les Amours, valses.	4 50
65.	Mes dernières inspirations, Lændler.	4 50
67.	L'Olympe, valses.	4 50
70.	Les Étudiants en droit, valses (1er recueil).	5 50
75.	Les fleurs du plaisir, valses.	4 50
80.	Lock-Walzer.	4 50
84.	Les Étudiants en droit (2e recueil).	4 50
92.	Les Humoristes, valses.	4 50
93.	Souvenirs de Pesth, valses.	4 50
99.	Les Nageurs, valses.	4 50
105.	Les Enrôleurs, valses.	4 50
112.	Les Haimbacher, valses.	4 50
115.	Esculape, valses.	4 50

UNE HEURE DE LOISIR.

Trois Divertissements pour le Piano, sur les plus jolies valses

DE STRAUSS.

Par J.-B. Duvernoy.

Nos 1, 2, 3. — Chaque 6 fr.

---

4 MAZURKAS

POUR LE PIANO,

Par F. CHOPIN.

Op. 30. — 7 fr. 50 c.

---

3 Nocturnes

POUR LE PIANO,

Par F. Chopin.

Op. 32. — 6 fr.

SCHERZO

POUR LE PIANO,

Par F. CHOPIN.

Op. 31. — 7 fr. 50 c.

Impromptu

POUR LE PIANO,

PAR F. CHOPIN.

Op. 29. — 6 fr.

2e Suite

D'ETUDES

POUR LE PIANO,

COMPOSÉES

PAR F. CHOPIN.

Œuvre 25. — Prix : 18 fr.

Réminiscences

DES

HUGUENOTS,

GRANDE FANTAISIE.

PAR

F. LISZT.

Prix : 9 fr.

PUBLIÉE PAR PACINI,

LIVRE MUSICAL

DES CENT-ET-UN,

FONDÉ EN FAVEUR DE M. PACINI.

Par MM. Chérubini, Meyerbeer, Paër, Berton, Auber, Panseron, Niedermeyer, Onslow, F. Halevy, Paganini, Baillot, Habeneck, Ad. Adam, Kalkbrenner, Zimmermann, H. Herz, J. Herz, Talon, Vogt, Schneithœffer, Urhan, Sowinsky, Rigel, de Ruolz, Pogei, Panofka, Mozas, Stamati, Rosenhein, Walckiers, Kastner, Strauss, Jullien, Musard, Barbereau, Batton, E. Prevost, A. Bnieldieu, De la Fage, Lablache, Duprez, Géraldi, Plantade; Boulanger, Romagnesi, Montfort, Andrade, Vogel, Dav. Bohl, Clapisson, Blanchard, Prumier, Jadin, Devos, Willent, le prince Ponatiowski, Lamberti, Hermann, Elwart, J. Dejazet, E. Déjazet, Collet, Am. Méreaux, Thomas, Bayle, Doche, Masini, Chaulien, Aulagnier, Teissereoc, De Beriot, De Glimes, Osborne, Fétis, Thénard, Chopin, A. Noorrit, F. David, Marliani, A. Piccini, le comte d'Adhémar, Fessy, Rnll, Kontski, J. Strnez, Benoist, Alary, Zerézo, Donizetti, Mercadante, Rossini, etc., etc.;

Et MMmes Damoreau, Loisa Puget, Boulanger-Kunze, Duchambge, Jenni Colon; Elise Roudnnnean, Pauline Garcia, etc., etc.

Le livre musical des CENT-ET-UN se composera de 25 livraisons de 10 ou 15 pages chacune, paraissant tous les 10 ou 15 jours.

PRIX : 2 FRANCS LA LIVRAISON.

La première livraison paraît et contient :

1° L'AUTOMNE, *méditation de Lamartine*, mise en musique par NIEDERMEYER, et ornée d'une vignette de C. Roqueplan; 2° un air de CHÉRUBINI; 3° CINQ-MARS, romance de PASSERONE.

PUBLIÉES PAR HENRI LEMOINE.

BERTINI. Op. 113. Grande fantaisie sur un thème de Pacini.	9	»
— Op. 118. Id. dramatique.	9	»
LEMOINE. Op. 32. Souvenirs de Vienne, trois petites pièces sur des valses de Strauss.	5	»
— Op. 33. Impromptu sur l'Andalouse. Id.	5	»
— Op. 34. Deux Divertissements à quatre mains sur le Diable Boiteux. Nos 1 et 2; chaque	6	»
— Grand Galop du ballet la Chatte métamorphosée en Femme, pour le piano.	5	»
— Petites Récréations musicales pour le piano ou Choix de Mélodies des meilleurs auteurs de tous les pays, arrangées et doigtées pour les petites mains, Nos 1 et 2; chaque	5	»
HENRI ROSELLEN. Op. 16. Pensées italiennes, trois Cavatines variées. No 1, la Cavatine de la Norma; No 2, d'Anna Bolena; No 3, de la Straniera; chaque	6	»
— Op. 17. Trois Airs du ballet de la Chatte métamorphosée en Femme. No 1, la Fête chinoise; No 2, Pas de Thérèse Elsler et Bacchanale; No 3, Pas de Fanny et valse; chaque	5	»
DUFRÈNE. Concerts Saint-Honoré. Trois quadrilles arrangés pour le piano, par Henri Lemoine : No 1. La Chatte métamorphosée en femme; No 2. La Bayadère; No 3. Le Diable boiteux; prix de chaque	4	50
MUSARD. Deux quadrilles sur le ballet de la Chatte métamorphosée en femme, pour le piano, et à quatre mains; chaque :	4	50
LEMOINE. Premier quadrille sur le ballet de la Chatte métamorphosée en femme, pour le piano.	4	50
JULLIEN. La Franc Chasseur, quadrille pour le piano.	4	50
LOUIS. Op. 52. Trois petites Fantaisies faciles, composées pour le piano à quatre mains : No 1. La Cachucha; No. 2. L'Invocation, chœur de la Norma; No 3. La Cavatine, id.; prix de chaque	4	50
— Op. 56. Trois Fantaisies brillantes et progressives, pour piano à quatre mains : No 1. Le Bal; thème d'Hérold; No 2. La Sérénade; id. de Bellini; No 3. Les Souvenirs; id. de Donizetti; prix de chaque :	6	
— Op. 50. Premier Duo expressif, composé pour piano à quatre mains.	7	50
— Op. 48, deuxième duo expressif, composé pour piano à quatre mains.	7	50
LEMOINE fils et N. LOUIS. Op. 6 et 45. Fantaisie concertante, composée pour piano et violon sur un thème de Meyerbeer.	9	»
JULES DÉJAZET. Les Gracieuses, contredanses variées pour le piano à quatre mains.	4	50

PUBLIÉES PAR SCHONENBERGER.

HENRI BERTINI. Premières leçons pour piano, soigneusement doigtées pour les petites mains, en deux livraisons chaque.	9 fr.	»
HENRI HERZ. Huitième suite de l'op. 85. Valse de la Reine d'Angleterre, piano facile.	3	»
— — La même en duos pour piano et violon, et piano et flûte facile.	3	»
— Trois airs variés de l'opéra 39, arrangés à quatre mains; trois livres.	6	»
F. HUNTEN. Op. 98. Les Brillantes, cinq airs variés faciles. N° 1. L'Invitation de Weber. N° 2. Romance de Rossini. No 3. Mélodie autrichienne. N° 4. Air Styrien. N° 5. Thème de Mercadante; chaque	4	50
DUFRÈNE. Victoria et Alexandrina, deux Quadrilles, dédié à la reine d'Angleterre, pour piano et pour 2 violons, 2 flûtes, 2 flageolets et 2 cornets à piston; chaque	4	50
LADARME. Mon ami Pierre, Teresa la Dangereuse, On nous attend là-bas, trois Romances détachées de son album 1838; chaque	2	»

ERRATUM

Du 2me article de M. BERLIOZ sur les symphonies de Beethoven.

Au lieu de : A mon avis, la justification du compositeur n'est en pareil cas que dans le succès ou l'insuccès de sa tentative.

Lisez : A mon avis, la justification du compositeur dépend uniquement en pareil cas de succès de sa tentative.

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père, (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHENDE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. N° 7.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris.

Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatif à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 18 FÉVRIER 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Avenir du Théâtre Italien en France, par Henri BLANCHARD. — Symphonies de Beethoven, 4e article, par BERLIOZ. — Revue critique. Théorie de Gfr. Weber, par KASTNER. — Nouvelles. — Annonces.

AVENIR DU THÉATRE ITALIEN EN FRANCE.

C'est une grande question que celle de l'existence permanente d'un théâtre italien à Paris. L'expérience semble nous prouver que la stabilité du goût pour la musique ultramontaine n'est pas possible en France.

Henri III, lors des états de Blois, fit venir une troupe de comédiens de Venise qui, après l'assassinat du duc de Guise, alla donner des représentations à Paris, sur le théâtre du Petit-Bourbon, situé rue des Poulies, et qui fut abattu en 1660, lorsqu'on bâtit le péristyle du Louvre; ils ne purent s'y soutenir que quelques mois. Une seconde troupe vint en 1584, puis une autre en 1588 : elles ne demeurèrent que peu de temps dans la capitale, et n'y produisirent qu'un médiocre effet.

Henri IV amena du Piémont une quatrième troupe: elle se traîna pendant deux ans et quitta la partie.

Louis XIII en fit venir une cinquième qui ne resta qu'une année. Le cardinal Mazarin en manda une sixième, en 1645, qui n'eut pas plus de succès que les précédentes, et fut remplacée par une septième que l'on supprima. Celle qui lui succéda, et qui était la huitième, joua sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne jusqu'au mois de mai 1697, époque où une lettre de cachet du roi la chassa; et l'on ne vit à Paris de comédiens italiens que dix-neuf ans après, car on ne peut compter comme spectacle italien les divertissements que le Florentin Lulli plaçait dans quelques-unes des pièces de Molière et autres qui étaient représentées à la cour. Le bouffon Lulli fut obligé lui-même de rendre sa muse française.

En 1716, le Régent fit rassembler en Italie la neuvième troupe qui, sous la conduite de Lélio Riccoboni, débuta le 20 mai : elle était composée d'acteurs en réputation : ils chantaient peu, point de grands airs et jouaient la comédie. Le premier engouement qu'ils avaient inspiré étant passé, ils furent obligés, pour ramener le public qui les quittait insensiblement, de mêler dans leur canevas un jargon français à leur langue maternelle et de jouer ensuite des pièces toutes françaises. Ce fut le berceau de notre opéra comique. La fin du règne de Louis XV, de Voltaire, des Encyclopédistes et de J.-J. Rousseau qui fit tout ce qu'il put, lui, pour faire prédominer la musique italienne en écrivant de la musique française, vit la lutte acharnée des gluckistes et des piccinistes. On ne peut disconvenir que cette grande rivalité n'ait contribué à fonder notre école musicale.

Digitized by Google

Au commencement de la révolution, une troupe italienne fit une nouvelle tentative sur le public parisien. Parmi les chanteurs se distinguaient Viganoni, Simoni, Mandini, Rafanelli, Rovedino, Bianchi et Cimadnro; on comptait pour cantatrice la Mara, la Galli, la Morichelli, la Mandini et la Baletti. L'indifférence, et peut-être aussi les préoccupations politiques, dispersèrent encore ces artistes étrangers. Notre célèbre chanteur Garat, jeune, élégant, fat, et apte à saisir toutes les manières de chanter, donnait à ses contemporains la monnaie des italiens qui nous avaient quittés, lorsqu'en 1800, après nos campagnes d'Italie et le traité d'Amiens, époque si brillante pour la France, on voulut tenter la résurrection de l'Opéra Buffa dans Paris; mais les sujets étaient si médiocres, à l'exception de la Strina-Sacchi et de Viganoni qui était déjà un chanteur usé, que cette nouvelle tentative échoua encore.

En 1803, un directeur nommé Rnatis, secondé par quelques actionnaires, réédifia l'npéra italien, qui ent quelque succès. Nozari, Alliprandi, Martinelli, Carmanini et Crucciati pour les hommes, *le signore* Feidi, Georgi Belloc, Bolla, Léonardi, Cantoni et la Strina-Sacchi qui revint à Paris à la fin de la saison, composaient cette nouvelle troupe. Elle débuta un mois après la première représentatinn de *la Proserpine*, de Paesiello à l'opéra, par *le Prince de Tarente*, de Paer, qui fut donné au commencement de mai. *Il fratello ambizïosa* y tomba avec la signora Falsi. *Il Matrimonio segreto*, *la Nina* de Paësiello furent représentés avec succès. Toutes nos scènes lyriques devinrent italiennes. A l'Opéra régnait Paësiello, Tarchi à l'Opéra-Comique; Martin et Elleviou chantaient à la manière bouffe, et Garat ne disait que des morceaux italiens aux fameux concerts de la rue de Cléry et du théâtre Feydeau. Plus tard vinrent, par ordre et un peu par *amour* impérial, la Grassini, tante de la Grisi, que Napoléon avait conquise dans ses campagnes d'Italie, puis Spontini, Paer, Crescentini, Blangini, etc., etc.

L'empereur, qui avait des goûts ultramontains en musique, si toutefois il avait le goût musical, maintint les italiens en France en leur donnant trois cent mille francs de subvention, et mille écus chaque fois qu'ils allaient en représentation à la cour. Par ce moyen, et avec le patronage impérial, l'Opéra Buffa jeta quelqu'éclat en 1806, lorsqu'à l'Odéon nous avions la Barilli, la Sessi, la Festa; Tacchinardi, Crivelli, Porto, Barilli, *e sempre il vecchio buffo non cantante* Carmanini. Ce fut à l'Odéon qu'eut lieu la première tentative de l'*opera-seria* en France. *Les Horaces* de Paesiello, ouvrage assez pâle, y fut représenté sans beaucoup de succès. Les Italiens chantèrent à Paris jusqu'à la chute de l'empire; car au moment nù les alliés envahirent la France, Napoléon assistait aux Tuileries, le 6 janvier 1814, à la première représentation des *Mystères d'Eleusis*, opéra de Paer, dans lequel chantait par force le ténor Crivelli qui, parce qu'on lui devait quelques mois de ses appointements, refusait de jouer, et s'était fait mettre en prison, où le reconduisaient d'agréables gendarmes, après l'en avoir extrait pnur venir filer des sons à la cour. Ce fut le lendemain de la représentatinn, et après avoir donné cette leçon de discipline artistique, que Napoléon quitta Paris pour donner des leçons de stratégie un peu plus sérieuses à ses ennemis dans cette campagne de France qui, au dire des plus habiles tacticiens, est le complément de sa gloire militaire, et dans laquelle son génie inventif, rapide, foudroyant, a brillé du plus étonnant éclat.

Le bon plaisir de la restauratinn devait nécessairement ramener, par droit de conquête et par droit de naissance, l'opéra italien à Paris.

Plus je vis l'étranger, plus j'aimai ma patrie,

est un vers que l'aristocratie retournait et qu'elle mettait ainsi en prose :

Plus je vois ma patrie, plus j'aime l'étranger.

Il faut dire aussi que Rossini grandissait à vne d'œil, qu'il n'était bruit dans tout l'art que de sa séduisante musique; il avait renouvelé l'école italienne. La Catalani, la Monbelli, la Mainvielle-Fodor, la Sontag, la Cinti, la Pasta, la Malibran, vinrent d'ailleurs nous enchanter à tour de rôle; et l'art natinnal se soumit avec une sorte de plaisir à cette donce oppression. Cette myriade de syrènes a été remplacée par la Grisi, mais par la Grisi seule : c'est un lourd fardeau que la *diva* porte là. Nous savons tout ce que valent ses deux soutiens, les deux autres colonnes du temple de la mélodie italienne, Tamburini et Rubini; mais trois colonnes pour soutenir un édifice, ce n'est pas assez. Si nous ne citons pas Lablache parmi ces habiles chanteurs, c'est que nos feuilletonistes, éminemment littérateurs dramatiques, l'ont travesti, selon leur louable coutume, en comédien et en tragédien.

Voilà le passé et le présent du théâtre italien à Paris. Après ce coup d'œil rétrospectif et impartial, si nous interrogeons son avenir, nous ne croyons pas y découvrir beaucoup de prospérité future.

Rossini, après s'être francisé, comme ses illustres prédécesseurs, s'est éteint : il orchestre, dit-on, en ce moment en Italie, la partition d'un vieux maître, signe évident que toute inspiration est morte en lui. Donizetti, Vaccai, Morlacchi, et *tutti quanti*, continuent à peu près sa manière, dont Bellini, le premier, avait tenté de s'affranchir. Rubini, rassasié de triomphes et d'or, est fatigué du théâtre; Tamburini, le plus habile chanteur qu'on ait entendu en France (les trois quarts

Digitized by Google

de nos connaisseurs et *Jugeurs* ne se doutent pas de cela), est d'une faible santé et souvent indisposé; Lablache se porte trop bien, et d'ailleurs il est riche; notre jolie *prima donna* est dans le même cas. Que pouvons-nous en attendre maintenant? Que poussée par nos journalistes, comme la Mainvielle-Fodor, la Pasta, la Malibran, elle devienne tragédienne, si elle ne l'est déjà, et qu'elle s'use à ce jeu; que, comme les gladiateurs de l'ancienne Rome, elle succombe noblement dans ce double et incompatible exercice du chant et de la déclamation.

La catastrophe survenue au théâtre Favart semble avoir porté le dernier coup à l'Opéra Italien en France, du moins pour quelque temps. Quoi qu'en disent les louangeurs à gages, l'effet de nos chanteurs ultramontains a été froid cette année : nous les savons par cœur; et il n'y a pas possibilité de les renouveler, pas plus que de rajeunir le répertoire par des ouvrages saillants. S'il n'y a pas comme autrefois prévention nationale, il y a certainement satiété dans le public pour une musique sans couleur dramatique et dont tous les effets sont prévus d'avance. Comme à toutes les grandes époques musicales de la France d'ailleurs, tout ce qui a eu le sentiment profond et énergique de l'art a préféré la manière allemande se fondant dans l'école française, c'est-à-dire, pour résumer la question, Gluck oubliant l'Italie pour devenir Français, et nous formant par ses leçons notre grand Méhul; Chérubini Italien, mais Allemand par son harmonie serrée, bien enchevêtrée, si savante et si sévère, devenant chef de la musique scolastique en France; et Meyerbeer enfin régnant sur notre première scène lyrique.

Quand nous serions privés pendant quelques années, comme par le passé, du théâtre Italien, nous ne croyons pas que l'art en souffrirait; nous pensons au contraire que l'école française y gagnerait en développement, en hardiesse, en créations nouvelles. On parle, on écrit beaucoup sur nos progrès en musique; mais en réalité on ne fait rien pour réaliser ces progrès, si ce n'est d'encourager le mélodrame et le vaudeville par de nouveaux priviléges, le mélodrame et le vaudeville, ces deux ennemis mortels de l'art musical. On devrait réfléchir que cet art est une puissance dans un état bien ordonné; qu'il faisait partie de la religion et du gouvernement dans l'antiquité; que la musique est éminemment civilisatrice; qu'elle adoucit les mœurs d'une jeunesse trop ardente; qu'elle fait trêve à l'intempérance des classes populaires: et ces considérations qui ne sont nullement vagues, et plusieurs autres que plus tard nous ferons valoir, méritent bien qu'on s'y arrête et qu'on protége, sinon par une subvention à l'égal de celle accordée à un théâtre étranger réservé presque exclusivement à l'aristocratie, un troisième théâtre consacré réellement et exclusivement à la musique. Le temps de repos où semblent plongées l'Allemagne et l'Italie, après les grands génies qu'elles ont produits; l'ardeur de nos jeunes compositeurs, qui n'ont jamais été si nombreux; les chefs-d'œuvre de notre ancienne école tombés dans l'oubli, et dont l'audition, en réveillant de doux et nobles souvenirs, frapperaient d'étonnement la génération actuelle et même les étrangers nos rivaux, tout concourt, se réunit pour engager le pouvoir à laisser faire nos artistes nationaux; à provoquer même en eux cet élan utile et généreux, et enfin, à ne pas leur ôter tout espoir de concurrence contre la musique pillée et mesquinisée du vaudeville, de la contredanse et du galop.

Et quant à l'Opéra Italien permanent à Paris, nous le répétons et le disons en toute impartialité, nous croyons ce genre usé pour quelque temps, du moins dans Paris. Si les entrepreneurs de ce spectacle comprennent bien leurs intérêts, ils accompliront en France la décentralisation musicale; ils iront passer un mois dans chacune des principales villes de nos départements. Mais si, comme on le dit, les Italiens se réunissent à l'Opéra, ces deux établissements se nuiront l'un à l'autre. Avec la tendance des Italiens à devenir dramatiques, et les prétentions des acteurs de l'Opéra à chanter, on peut parfaitement faire deux théâtres qui ne soient ni lyriques ni dramatiques. Cette réunion a déjà eu lieu d'ailleurs et n'a pas réussi.

Laissez-nous essayer nos forces musicales pendant quelque deux ou trois ans, messieurs et dames de l'Ausonie. Il en est de vous à nous comme de ces amants qui ont besoin de faire une absence pour sentir plus vivement le plaisir de se revoir. Voudriez-vous attendre que notre amour finit par indifférence, ennui, ou par quelque accès de colère?.. Oh! disons plutôt avec le poète désenchanté :

Dénouons nos liens et ne les brisons pas.

Henri Blanchard.

SYMPHONIES DE BEETHOVEN.

4e Article.

La huitième symphonie en *fa*, comme la pastorale, est conçue dans des proportions moins vastes que les précédentes. Mais si elle ne dépasse guère, quant à l'ampleur des formes, la première symphonie (en *ut* majeur), elle lui est au moins de beaucoup supérieure sous le triple rapport de l'instrumentation, du rhythme et du style mélodique.

Le premier morceau contient deux thèmes, l'un et l'autre d'un caractère doux et calme. Le second, le plus remarquable selon nous, semble éviter toujours la cadence parfaite, en modulant d'abord d'une façon

Digitized by Google

tout-à-fait inattendue (la phrase commence en *ré majeur* et se termine en *ut majeur*), et en se perdant ensuite, sans conclure, sur l'accord de septième diminuée de la sous-dominante.

On dirait, à entendre ce caprice mélodique, que l'auteur, disposé aux douces émotions, en est détourné tout à coup par une idée triste qui vient interrompre son chant joyeux.

L'Andante Scherzando est une de ces productions auxquelles on ne peut trouver ni modèle ni pendant; cela tombe du ciel tout entier dans la pensée de l'artiste; il l'écrit tout d'un trait, et nous nous ébahissons à l'entendre. Les instruments à vent jouent ici le rôle opposé de celui qu'ils remplissent ordinairement : ils accompagnent d'accords plaqués, frappés huit fois *pianissimo* dans chaque mesure, le léger dialogue *a punta d'arco* des violons et des basses. C'est doux, ingénu et d'une indolence toute gracieuse, comme la chanson de deux enfants cueillant des fleurs dans une prairie par une belle matinée de printemps. La phrase principale se compose de deux membres, de trois mesures chacun, dont la disposition symétrique se trouve dérangée par le silence qui succède à la réponse des basses; le premier membre finit ainsi sur le temps faible, et le second sur le temps fort. Les répercussions harmoniques des hautbois, clarinettes, cors et bassons, intéressent si fort, que l'auditeur ne prend pas garde, en les écoutant, au défaut de symétrie produit dans le chant des instruments à cordes par la mesure de silence surajouté.

Cette mesure elle même n'existe évidemment que pour laisser plus longtemps à découvert le délicieux accord sur lequel va voltiger la fraiche mélodie. On voit encore, par cet exemple, que la loi de la carrure peut être quelquefois enfreinte avec bonheur. Croirait-on que cette ravissante idylle finit par celui de tous les lieux communs pour lequel Beethoven avait le plus d'aversion, par la cadence italienne ? Au moment où la conversation instrumentale des deux petits orchestres, à vent et à cordes, attache le plus, l'auteur, comme s'il eût été subitement obligé de finir, fait se succéder en *tremolo*, dans les violons, les quatre notes, *sol, fa, la, si bémol* (sixte, dominante, sensible et tonique), les répète plusieurs fois précipitamment, ni plus ni moins que les Italiens quand ils chantent Félicita, et s'arrête court. Je n'ai jamais pu m'expliquer cette boutade.

Un menuet avec la coupe et le mouvement des menuets d'Haydn, remplace ici le *scherzo* à trois temps brefs que Beethoven inventa, et dont il a fait dans toutes ses autres compositions symphoniques un emploi si ingénieux et si piquant. A vrai dire, ce morceau est assez ordinaire, la vétusté de la forme semble avoir étouffé la pensée. Loin de là, le final étincelle de verve, les idées en sont brillantes, neuves et développées avec luxe. On y trouve des progressions diatoniques à deux parties en mouvement contraire, au moyen desquelles l'auteur obtient un crescendo d'une immense étendue et d'un grand effet pour sa péroraison. L'harmonie renferme seulement quelques duretés produites par des notes de passage, dont la résolution sur la bonne note n'est pas assez prompte, et quelquefois même suspendue par un silence.

En violentant un peu la lettre de la théorie, il est facile d'expliquer ces discordances passagères; mais, à l'exécution, l'oreille en souffre toujours plus ou moins. Au contraire, la pédale haute des flûtes et hautbois sur le *fa*, pendant que les timballes accordées en octave martellent cette même note en dessous, à la rentrée du thème, les violons faisant entendre les notes *ut, sol, si bémol* de l'accord de septième dominante, précédées de la tierce *fa, la*, fragment de l'accord de tonique, cette note tenue à l'aigu, dis-je, non autorisée par la théorie, puisqu'elle n'entre pas toujours dans l'harmonie, ne choque point du tout; loin de là, grâce à l'adroite disposition des instruments et au caractère propre de la phrase, le résultat de cette aggrégation de sons est excellent et d'une douceur remarquable. Nous ne pouvons nous dispenser de citer, avant de finir, un effet d'orchestre, celui de tous, peut-être, qui surprend le plus l'auditeur à l'exécution de ce final : c'est la note *ut dièze* attaquée très-fort par toute la masse instrumentale, à l'unisson et à l'octave, après un diminuendo qui est venu s'éteindre sur le ton d'*ut naturel*. Ce rugissement est immédiatement suivi, les deux premières fois, du retour du thème en *fa*; et l'on comprend alors, que l'*ut dièze* n'était qu'un *ré bémol* enharmonique, sixième note altérée du ton principal. La troisième apparition de cette étrange rentrée est d'un tout autre aspect; l'orchestre, après avoir modulé en *ut*, comme précédemment, frappe un véritable *re bémol* suivi d'un fragment du thème en *ré bémol*, puis un véritable *ut dièze* auquel succède une autre parcelle du thème en *ut dièze mineur*; reprenant enfin ce même *ut dièze*, et le répétant trois fois avec un redoublement de force, le thème rentre tout entier en *fa dièze mineur*. Le son qui avait figuré au commencement comme une *sixte mineure*, devient donc successivement, la dernière fois, *tonique majeure bémolisée*, *tonique mineure dièzée*, et enfin *dominante*.

C'est fort curieux.

H. Berlioz.

(*La suite au prochain numéro.*)

P. S. On a entendu, au troisième concert du Conservatoire, la symphonie en *ré*, de Beethoven; celle de Haydn, en *ut majeur*, admirable composition, vive et fraiche comme le jour où elle parut; un air de la Se-

Digitized by Google

miramide de Rossioi, chaoté avec succès par Mlle Méquillet; le graod et sublime duo d'Iphigénie en Tauride, bien reodu par MM. Derivis et A. Dupont, mais qui a dû perdre nécessairement une partie de son effet en l'absence des scèoes qui le préparent et l'expliquent. Le nombre des morceaox de Gluck, qu'on peut transporter hors de l'action dramatique, n'est pas très-grand, et ce duo est de ceux qui seront toujours, au concert, plus ou moins déplacés. On a applaudi enfin le concerto de piano, en *mi bémol*, de Beethoven, composition digne du nom qu'elle porte, et dont l'adagio est une inspiration vraiment céleste; M. Chollet a exécuté la partie principale de manière à prouver qu'il comprenait le style et l'esprit de son auteur. Une pareille exécution fait honneur au jeune virtuose autant qu'à M. Zimmerman, l'habile maître qui l'a formé.

REVUE CRITIQUE.

THÉORIE MUSICALE DE GFR. WEBER.

Aucun art n'a enfanté plus d'écrits que la musique; aux premiers temps du christianisme, elle occupait déjà les laborieux loisirs d'une foule de prélats et de savants, et l'on formerait une immense bibliothèque des volumes qu'elle a iospirés depuis cette époqne reculée jusqu'à nos jours. Toutefois, en fouillaut dans ces archives poudreuses, ce n'est guère qu'à partir du seizième siècle qn'on commence à y trouver uu arrangement méthodique et des règles fondées sur le goût et la saine raison. A l'école *flamande*, l'honneur d'avoir posé la première les fondemeots de l'art musical; elle fut le précnrseur de la belle école *italienne* qui brilla d'un si vif éclat pendant plus de deux siècles.

Le caractère distinctif des livres de théorie, publiés duraot cette longue période, est une grande sécheresse d'expression et un excessif puritanisme de principes, aussi lenrs enseignements ne s'adressaient-ils pas à toutes les iotelligences, mais seulement à quelques hommes déjà façonnés aux leçons du maître. Quant aux préceptes contenus dans ces livres, ils affectaient, comme nous l'avons dit, un rigorisme sévère, n'admettant qu'nn très-petit nnmbre de règles fondamentales, et proscrivant sans pitié les licences que chacun se permet de nos jours, sans même y prendre garde.

Cependant, la compositinn musicale suivant tnujours une marche progressive, la théorie fut bien forcée de se relâcher de son austérité primitive pour ne pas demeurer en arrière, et ainsi nn champ plus vaste, une source de nouvelles richesses, furent ouverts au génie des compositeurs. Nous n'avons pas besoin de dire qu'anjourd'hui l'enseignement a fait à peu près toutes les concessious désirables, et qu'on ne pourrait guère aller au-delà sans tomber dans une anarchie qui serait la ruine complète de l'art; cette lutte acharnée entre le système de résistance et les innovations de l'école moderne donna carrière à une mnltitude de commentaires, plaidoyers et réfutations où chacun se passionnait pour son parti, sans vouloir éconter les autres. Toutefois une importante amélioration s'était iotroduite daos la forme; le style avait dépouillé le pédantisme jadis à la mode, ponr revêtir un langage plus approprié aux connaissances des lecteurs; en un mot, on o'écrivit plus pour des savants, mais bien pour des élèves; c'était là déjà un grand point d'obtenu.

La révolution commencée ne tarda pas à se cnmpléter par les écrits de quelques auteurs, qui, s'efforçant d'allier les exigences de la nouvelle méthode à la pureté des ancieunes doctrines, surent se tenir daus un terme moyen également prescrit par le goût et le bon sens.

Cette route une fois ouverte, les bases de l'enseignement théorique furent fixées, et, sauf quelques récalcitraots obstinés, tous les auteurs composèrent leurs traités d'après ce système de conciliatiou. Un des meilleurs livres qui aient été écrits sur cette matière intéressante est saus contredit l'ouvrage do *Gfr. Weber*, intitulé *Théorie musicale*, et il nous semble à tant de titres supérieur à tous les autres, que nous nous sommes fait un devoir d'appeler sur lui l'attention de nos compatriotes, un peu trop indifférents ponr les productions de l'esprit qui naissent sous un ciel étranger.

Gfr. Weber fit *lui-même* son éducation musicale, et quoiqu'une amitié fraternelle l'unît à l'abbé *Vogler* et aux deux élèves favoris de ce dernier *C. M. de Weber* et *Meyerbeer*, c'est à tort que plusieurs biographes le lui ont donné pour maître.

Si la réputation de *Gfr. Weber*, comme compositeur, n'égale pas celle qu'il s'est acquise comme théoricien, *laquelle est sans rivale*, c'est que son penchaut l'attirait vers les études théoriques; car plusieurs de ses compositions prouvent qu'il aurait pu, dans cette carrière, obtenir d'aussi beaux succès que tout autre; son *Requiem pour voix d'hommes* lui assignerait seul un rang parmi les graods compositeurs de notre époque. Quoi qu'il en soit, par l'ouvrage que nous avons sous les yeux, il s'est assuré dans la postérité une place aussi brillante que durable.

Le plan de l'ouvrage est parfait, et bien, qu'il s'écarte en beaucoup d'endroits du système généralement adopté, l'auteur a si bien su présenter les causes de ces dissidences, et en développer les conséquences qu'on est forcé de se rendre à son raisonnement, ne sachant qu'admirer le plus de la clarté du style ou de l'arrangement des matières.

Les chapitres qui traitent de la signification des mots *ton, musique*, ainsi que de notre *système actuel de la mesure*, du *rhythme*, etc., etc.; méritent des éloges sans restriction, comme aussi généralement tout

Digitized by Google

ce qui se rapporte à la définition des principes élémentaires. *Gfr. Weber* réduit toute notre musique à *deux harmonies fondamentales* (*accords fondamentaux*): 1° Ceux de trois sons ; 2° ceux de quatre sons.

Il subdivise les accords de trois sons, 1° en accord de tonique, tierce majeure et quinte parfaite (p. ex. ut, mi, sol); 2° En accord de tonique, tierce mineure et quinte parfaite (p. ex. la, ut, mi); 3° En accord de tonique, tierce mineure et quinte diminuée, (p. ex. si, ré, fa).

Les accords de quatre sons, il les subdivise : 1° En accord de tonique, tierce majeure, quinte parfaite et septième mineure (p. ex. sol, si, ré, fa); 2° En accord de tonique, tierce mineure, quinte parfaite et septième mineure (p. ex. la, ut, mi, sol); 3° En accord de tonique, tierce mineure, quinte diminuée et septième mineure (p. ex. si, ré, fa, la); 4° En accord de tonique, tierce majeure, quinte parfaite et septième majeure (p. ex. ut, mi, sol, si). Le premier de ces accords, il l'appelle *accord principal de quatre sons* ou *accord de septième principal*. (Hauptvierklang, oder Hauptseptharmonie). Les trois autres, *accords secondaires de quatre sons* (Nebenvierklaenge). Toutes les liaisons imaginables peuvent, suivant lui, se ramener à ces harmonies fondamentales.

Reicha, dans son traité d'harmonie, reconnaît treize accords, y compris l'accord de quinte augmentée, les accords de neuvième majeure et mineure, l'accord de quarte sixte augmentée, l'accord de quinte sixte augmentée, l'accord de quinte augmentée avec septième ; *Gfr. Weber* les fait dériver des accords nommés ci-dessus, et cela d'une façon si claire et si concluante, qu'on ne peut s'empêcher de reconnaître que tout notre système musical découle réellement de ces sept accords.

L'opinion des théoriciens a toujours été partagée sur le nombre des harmonies fondamentales (*accords fondamentaux*). Aussi l'on ne peut prendre sur soi de trancher une question qui, longtemps encore, restera indécise : l'essentiel est de trouver une division qui favorise la méthode proposée; l'essentiel est de restreindre les démonstrations, d'être aussi simple et aussi concis que possible, et de ne pas admettre, p. ex. comme *J. H. Knecht*, 3600 accords dont 720 accords fondamentaux dissonants ; il faut convenir qu'une pareille nomenclature est ridicule, et *Gfr. Weber* en a bien fait ressortir l'absurdité en réduisant à sept accords toutes les harmonies principales.

Quant aux renversements de ces mêmes accords qui, d'après beaucoup de théoriciens, fournissent matière à autant de nouvelles dénominations, il les classe et les simplifie d'une merveilleuse manière, mais qui n'ôte rien à la clarté.

Les différents genres de position large ou serrée, le doublement ou l'omission des intervalles, sont traités avec une égale supériorité, ainsi que les paragraphes relatifs aux accords de neuvième majeure et mineure, de sixte augmentée, etc., et à leurs renversements. En parlant de l'accord généralement appelé accord de *septième diminuée* qui joue un si grand rôle dans les compositions modernes, *Gfr. Weber* dit qu'on peut bien le nommer ainsi, pourvu qu'on se souvienne que cet accord n'est pas proprement un accord de septième, mais seulement un accord de neuvième mineure sans sa note fondamentale ; nous citons ce fait, parce qu'ici son sentiment concorde tout à fait avec celui de *Reicha*. Ainsi qu'on sait, chaque théoricien donne une origine différente à l'accord de *septième diminuée* : l'un prétend qu'il dérive de l'accord de *septième dominante*, p. ex. sol, si, ré, fa, en haussant la basse d'un demi-ton, ce qui donne sol dièze, si, ré, fa; l'autre, qu'il est formé de l'accord de *quinte diminuée*, en y ajoutant une tierce mineure inférieure, ainsi : si, ré, fa, en y ajoutant sol dièze au grave, donne : sol dièze, si, ré, fa ; ou une tierce mineure supérieure sol dièze, si, ré, avec la tierce supérieure sol dièze, si, ré, fa.

Nous laissons le lecteur libre de choisir entre ces diverses origines de l'accord de *septième diminuée*, toutefois l'opinion réunie de *Gfr. Weber* et de *Reicha*, nous semble devoir faire autorité.

Aucun livre ne parle avec plus de lucidité et moins de pédantisme, de la préparation et de la résolution des dissonances ; un grand intérêt s'attache également aux paragraphes relatifs à la *température* et aux *caractères* des tons ; pour ce qui est des *modulations*, des *progressions harmoniques*, et des différentes sortes de cadences, l'auteur les a approfondies dans un travail plein de conscience et de talent dont nous ne pouvons suivre ici les détails infinis. Les élèves, et même certains compositeurs, feront bien d'étudier ce que dit l'auteur à propos des *notes de passage*, d'abord, pour savoir les distinguer des *notes réelles de l'accord*, ensuite, pour apprendre comment il convient de les traiter. Les *différents mouvements*, *la fausse relation*, *la pédale*, *la prolongation*, *l'anticipation*, etc., etc., sont travaillés avec tout autant de soin et d'intelligence ; même observation sur le *mouvement parallèle* par secondes, tierces, quartes, quintes, sixtes, septièmes et octaves ; surtout celui par *quintes* et *octaves* qui est encore chaque jour l'objet des plus vives discussions. Les réflexions de l'auteur sur l'emploi de la basse chiffrée, sont pleines de justesse; enfin, il donne un abrégé de la musique ancienne, principalement de la *musique grecque* et des *tons d'église* tout à fait suffisant aux personnes qui auraient intention de s'instruire sur ce curieux sujet.

La théorie musicale de *Gfr. Weber* est à la fois aussi libre et aussi sévère qu'il est permis de le désirer : par-

tout de l'érudition, nulle part du pédantisme. L'oreille et le goût, dit l'auteur; voilà les souverains juges qu'il faut consulter.

Cet ouvrage est d'une incontestable utilité, tant pour les artistes que pour les amateurs, et s'il prenait fantaisie à la critique de s'exercer contre la *théorie de Gfr. Weber*, celui-ci aurait à lui opposer pour réponse un succès de cinq éditions consécutives; cinq éditions en *Allemagne*, cette terre classique des études musicales; et pas une seule traduction en *France!* ceci n'est pas à notre éloge.

Il serait à désirer que *Gfr. Weber* complétât son travail par une seconde partie traitant du contre-point double, triple, quadruple, de la fugue, etc., en un mot, de la haute composition; nous serions sûr d'y rencontrer des préceptes sages et utiles dépouillés de la morgue scolastique qui fait de cette étude une science aride et en éloigne la plupart des jeunes compositeurs.

G. Kastner.

NOUVELLES.

*** *Ginevra* ou *la Peste de Florence*, sera représenté cette semaine à l'Opéra. Un poëme fort intéressant, de M. Scribe, et une partition du premier ordre, attribuée à M. Halévy, assurent un grand succès à cet important ouvrage.

*** Duprez et Mme Dorus se sont surpassés, mercredi dernier, dans *Guillaume Tell*, qu'ils chantaient pour la dernière fois avant *Ginevra*. L'assemblée était brillante, et la salle comble.

*** Le directeur de l'Opéra s'occupe d'avance à préparer des lendemains au grand succès probable de *Ginevra*, lorsque la fatigue des chanteurs ou quelque circonstance imprevue forcera d'interrompre momentanément les représentations de ce grand ouvrage. Deux ballets se préparent; l'un, que nous avons annoncé déjà, est en trois actes; et, attendu l'importance de sa mise en scène, ne pourra être prêt immédiatement. Aussi cédera-t-il le pas à une production plus légère. Tous nos lecteurs se rappellent le conte délicieux de La Fontaine, intitulé *Les Oies du frère Philippe*. Ce sujet piquant avait donné, il y a environ vingt ans, à l'Opéra-Comique, un succès très-lucratif, qui fut le début de M. Dupert dans la carrière dramatique. On va traduire en entrechats ce qui parut alors si amusant en dialogue. Le principal rôle est destiné à Mlle Fanny Elsler, qui se charge en outre de dessiner la partie chorégraphique. Décidément, sur tous nos théâtres, la moitié est aux dames autres. Déjà Mmes Ancelot, Gay de Bawr, Bertin Louise Puget, étaient venues briguer devant le parterre les palmes du drame et de la musique. Il ne restait aux hommes que le monopole des programmes de ballets, et voilà la plus jolie de nos danseuses qui le leur ravisse. Le moyen pour les auteurs de soutenir la concurrence contre elle. Elle fera d'abord l'ouvrage, et ensuite elle fera le succès. La musique avait été d'abord confiée à M. Adolphe Adam; mais c'est M. Casimir Gide qui la composera. La Fontaine et Mlle Fanny Elsler doivent le bien inspirer.

*** Vendredi dernier a eu lieu, au théâtre de la Bourse, la première apparition de Roger le jeune, élève de Martin, par le joli rôle de Georges, dans l'*Éclair*. Rarement début a été plus heureux; il y a là perspective d'un brillant avenir dramatique. Roger a un extérieur élégant et gracieux, qui rappelle celui d'Émile Taigny; son jeu a de la finesse et, ce qui est plus rare encore, de naturel; quant à sa voix, sans avoir une grande force, elle a du charme et du timbre; nous l'attendons avec impatience à l'opéra en trois actes de M. Thomas, où il doit créer un rôle important. L'ensemble de la représentation a répondu à ce qui en était le principal épisode: Chollet a chanté dans toute sa verve, et Mlle Jenny Colon est charmante dans le rôle d'Henrietta; Mlle Rossi chante avec goût celui de la jeune veuve. Cette reprise promet une suite de représentations fructueuses.

*** C'est jeudi prochain, 22 février, que, grâce à l'activité déployée pour les répétitions de la *Parisina*, on espère faire entendre aux dilettanti parisiens cet ouvrage qui a réussi presque partout en Italie. Puisse-t-il plaire autant que la *Lucia di Lammermoor*, du même compositeur.

*** N'en déplaise au raisonnement qui Molière, dans *le Bourgeois gentilhomme*, prête au maître de musique de M. Jourdain, l'art musical est loin de pouvoir rétablir l'*harmonie* dans les Etats, puisqu'il ne peut pas même la maintenir dans les théâtres qui lui sont consacrés. Voilà déjà plusieurs procès *dramatico-lyriques* enregistrés depuis quelque temps par nous. Le tribunal de Lyon est appelé à en juger encore un. Les Italiens, dans leurs conventions avec le directeur du grand théâtre de cette ville, M. Provence, s'étaient engagés à donner la *Sémiramide*, et laissaient leur engagement en souffrance. Leur directeur à eux, M. Pellizari, soutenait que ses pensionnaires étaient prêts à exécuter le chef-d'œuvre de Rossini, mais que les chœurs en l'étaient pas. De son côté, M. Provence se portait fort pour l'honneur de ses choristes, et renvoyait tout le tort aux virtuoses ultramontains. Après de piquantes plaidoiries prononcées devant le tribunal de commerce, il a été décidé qu'une répétition aurait lieu par-devant des experts: n'est-il pas curieux de voir soumises à la justice des questions de roulades de trilles et de gammes chromatiques? qu'arriverait-il, bon Dieu! si, à l'instar de ce qui se passa pour le procès du *Fandango*, où la grave magistrature se mit à danser avec les danseurs qu'elle devait juger, le tribunal de Lyon se laissait aller en cette circonstance à la contagion de la mélomanie?

*** La population de Cologne, si elle se divise pour la cause de son archevêque, se réunit du moins pour la *cachucha*. Mme Benoni, jeune danseuse pleine de verve et de grâce, s'est fait applaudir avec transport dans ce pas, tant soit peu équivoque, dont elle corrige le *trop leste*, en l'exécutant conjointement avec son mari, ce qui *légitime* et *moralise*. La danseuse espagnole n'a pas seulement le pouvoir de consoler les fidèles de l'Opéra de Cologne du martyre infligé à leur église souffrante. Le pas *styrien* a été mis à la mode par une débutante, nommée Virginie, qui a beaucoup de succès.

*** Des deux fils du célèbre Hummel, qui tous deux en même temps viennent de quitter Weymar, le plus jeune, transfuge de l'art paternel, se rend à Rome pour s'y consacrer à la sculpture; mais quant à l'aîné, il accepte courageusement la tâche de soutenir la renommée et de continuer, autant que possible, le talent de son père, qui fut en même temps son maître. Il est parti pour Londres afin de s'y perfectionner sous Moscheles et sous Thalberg. Nous ne négligerons pas de tenir les nombreux admirateurs du père au courant des succès que nous espérons pour le fils.

*** A la dernière soirée de M. Erard, l'admirable sérénade de Hummel, exécutée par quatre cors d'élite, et Mme Belleville-Ourry, a été redemandée d'une voix unanime. Bien ne peut faire oublier, pendant un quart d'heure, l'effet prodigieux de ce morceau. Une jeune harpiste, d'un grand talent, Mlle Pauline Jourdan, dont nous avons déjà eu occasion de parler, s'est soutenue sans désavantage auprès de ces grandes virtuoses.

*** Thalberg et son rival et ami M. Doehler, pianiste du prince de Lucques, viennent d'arriver à Paris.

*** Le célèbre pianiste *Rosenhain* donnera son concert le 12 février; nous en donnerons incessamment le programme.

*** M. Ernst donnera d'ici à peu de jours son concert, qui augmentera encore la réputation si grande déjà de ce célèbre violon.

*** Il est question à l'Opéra-Comique d'un ouvrage de M. Scribe, dont le principal rôle serait destiné à Mlle Rossi, jeune cantatrice, qui donne de véritables espérances, et qui, pour prendre un rang distingué, n'a besoin peut-être que d'apporter à son jeu des études aussi consciencieuses qu'à son chant.

*** *Le Ménestrel* vient de publier une nouvelle chansonnette de M. Amédée de Beauplan, que nous recommandons vivement aux amateurs. *La Grand'mère imprudente*, tel est le titre de cette spirituelle production, qui sera accueillie avec empressement dans les salons du monde chantant.

*** Le théâtre de Nancy, après avoir depuis dix mois essayé l'échelle chromatique de quatre cantatrices, pour remplacer Mlle Gnossens, sa prima donna fugitive, a mis enfin en pratique la maxime de *Joconde*, d'en revenir à *ses premiers amours*. Il a retrouvé sa virtuose telle qu'elle était, excepté pour son nom qu'elle avait changé en celui de Mme Mireur. Il paraît que les abonnés ont applaudi vivement au retour de leur favorite.

Digitized by Google

*** M. Piétro Lacreati s'est fait dernièrement entendre sur le violoncelle au grand théâtre de Lyon. Un des auditeurs écrit que, bien qu'il possède un talent incontestable, il n'a pas fait oublier Georges Haiol, dont l'archet magique a laissé aux Lyonnais des souvenirs si vifs. Dans le même concert le chant a remporté la palme, grâce à la mélodieuse voix de Baryton de Lesbros, et au talent frais et pur de Mlle Tomèoni.

*** Le grand théâtre de Lyon prépare un ballet indigène intitulé : *Zanetta*, ou *la Servante maîtresse*. Nous souhaitons au programme le même succès que l'admirable musique de Pergolèse valut dans le siècle dernier au libretto si famoux sous le titre de *la Serva Padrona*. Le principal rôle est destiné à la Fanny Elsler de la seconde ville du royaume, à Mme Sirao, qui doit y danser la *cachucha*, moyen de séduction un peu *vif* pour une *servante* ; mais le parterre est un maître égrillard, qui ne hait pas d'être *servi* dans ce genre-là.

*** Le célèbre acteur anglais, Charles Kemble, vient d'amener à Paris sa fille, qui possède un beau talent de cantatrice. Toujours à l'affût de ce qui peut soutenir sa suprématie artistique, l'Opéra, dit-on, s'est empressé d'ouvrir à miss Adélaïde Kemble, ses portes à deux battants. On ignore si le père de la jeune virtuose acceptera les offres qui lui sont faites pour elle.

*** Encore une perte à enregistrer pour l'art musical, celle d'un violoniste émérite, Libon, qui fut l'élève favori de Viotti, et obtint successivement le titre de premier violon, d'abord à la chapelle du roi de Portugal, Jean II, ensuite à celle du roi d'Espagne, Charles IV, puis, quand il fut rentré en France en 1803, dans la musique de l'impératrice Joséphine, dans celle de Marie-Louise, enfin à la chapelle de Charles X, et en dernier lieu dans la musique de Louis-Philippe. Il était dans sa destinée d'avoir constamment des auditeurs couronnés. Il justifia cet avantage, si c'en est un, par un talent qui, sans s'élever aux grands effets d'une originalité créatrice, fut toujours pur et de bon goût. Il est mort dans sa soixante-troisième année, après une carrière constamment heureuse; car sa vocation s'était manifestée avec succès dès son enfance.

*** On prépare pour aujourd'hui dimanche, dans la belle et riche salle de la rue Saint-Honoré, une fête de nuit qui sera, sans aucun doute, la plus curieuse et la plus complète de l'hiver. La fête sera donnée au bénéfice de Strauss, cet excellent musicien, si aimé du public. Voici les principaux détails : Trois théâtres seront élevés dans cette salle resplendissante de l'éclat des bougies. Sur un des théâtres, M. Comte amènera son singe, si rempli de verve, de légèreté et d'esprit, et la danse sur les échasses ; sur un autre théâtre, Odry, Gabriel et Mlle Flore joueront la *parade des saltimbanques*. Mlle Flore dansera la *Cachoucha* avec Odry ; *Debureau* viendra après, aidé par ses compères, qui joueront une excellente Bouffonnerie, enfin éclateront les orchestres réunis de Dufresne et Strauss, et alors commencera la fête de nuit.

*** Que les cantatrices y prennent garde, si cela continue, elles hériteront de la réputation qu'on a faite aux processifs Normands ! Nous avons annoncé déjà plusieurs débats judiciaires où la chicane sortait d'un gosier à roulades : En voici un nouvel exemple assez curieux. En 1828, M. Costa, chef d'orchestre du King's théâtre de Londres, ayant remarqué les dispositions de miss Dawson pour le chant, promit de les développer, à condition que, pendant huit années, son élève, une fois parvenue au rang des virtuoses distinguées, et surtout *bien payées*, partagerait avec lui ses bénéfices. Le *maëstro* réussit mieux dans son opération enseignante, qu'il ne l'a fait depuis dans son opéra de *Maleck-Adel*. Miss Dawson acquit un talent dont nous avons pu apprécier le charme, puisqu'elle n'est autre que Mme Albertazzi. Maintenant M. Costa réclame, devant la chancellerie de Londres, la moitié qui lui est dévolue par suite de la convention de 1828, en défalquant du compte de son élève tout le temps qu'elle a passé sur le continent. Mme Albertazzi, au contraire, reporte en 1836 le terme fatal des huit années : nous tiendrons nos lecteurs au courant de l'arrêt qui sera prononcé par la chancellerie de Londres, à moins que d'ici là, comme nous le souhaitons pour l'honneur des deux artistes, il n'intervienne un arrangement à l'amiable.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

SOUSCRIPTION.

Bibliothèque Musicale

PORTATIVE,

RÉPERTOIRE MODERNE DU THÉATRE ITALIEN.

1re liv. L'Elissir d'Amore de Donizetti.
2. — Othello de Rossini.
3. — Matrimonio segreto de Cimarosa.
4. — Anna Bolena de Donizetti.
5. — Barbiere di Seviglia de Rossini.
6. — Il Crociato de Meyerbeer.
7. — La Parisina de Donizetti.
8. — La Gazza Ladra de Rossini.
9. — Fidelio de Beethoven.
10. — La Donna del Lago de Rossini.
11. — Emma di Resburgo de Meyerbeer.
12. — Tancredi de Rossini.

Il paraîtra chaque mois, à dater du 25 décembre, une livraison contenant un opéra complet avec paroles italiennes et accompagnement de piano. Le prix de la souscription, pour chaque opéra, est de 8 FRANCS net. La dernière livraison sera payée d'avance. Séparément chaque opéra se vendra 10 fr.

La 1re livraison : *L'Elissir d'Amore de Donizetti* est en vente.

La 2e livraison paraîtra le 1er mars, la 3e le 15 mars.

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU,

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRA.

Chez MAURICE SCHLESINGER, rue Richelieu, 97.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 fr. ; il recevra pendant l'année *deux morceaux de Musique instrumentale, ou une partition, ou un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque Abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* fr. par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr. ; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

Les Abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie.

Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'Abonné, trois morceaux et une partition.

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque Abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHENDE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. N° 8.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS	DÉPART.		ÉTRANG	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m	8	9	»	10	0
6 m	15	17	»	19	»
1 an.	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 25 FÉVRIER 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — De la querelle des clés, par J. Adrien de LA FAGE. — Lettre d'un contemplateur, par EDME ST-HUGUÉ. Garat, par BLANCHARD. — Lettre de M. Lablache. — Police correctionnelle. — Revue critique : Études de la musique de Damour et Burnett. — Nouvelles. — Annonces.

DE LA QUERELLE DES CLÉS

ET DE CELLE DE MM. COLLET ET VILLDAMOSA.

Il y a un an à pareille époque, il n'était bruit dans la capitale que de la querelle de MM. Huret et Fichat inventeurs l'un et l'autre de *clefs de sûreté;* ces deux mécaniciens occupaient tous les afficheurs de la capitale, et leurs contestations ne furent pas le moins amusant des divertissements du carnaval ; aujourd'hui, ce sont d'autres *clefs* qui sont en question : MM. Collet et Villdamosa se disputent la primauté de ce qu'ils appellent *l'honneur* d'avoir *trouvé le système des nouvelles clefs.* Les *clefs* ne servent pas seulement à ouvrir les serrures ou monter les montres, ou bien à déterminer le nom des notes sur la portée musicale; elles s'emploient encore à défaut de sifflets proprement dits, et je crains fort que le public n'en fasse usage en ce sens pour terminer toute cette affaire et mettre d'accord les réclamants.

Je me propose de rendre prochainement compte de la *Panharmonie musicale* et de ce que M. Collet nomme *ses théories ;* si je ne le fais pas dès aujourd'hui, c'est que, par suite d'un de ces vieux préjugés qui, aux yeux de notre siècle, ne se rachètent que par un aveu sincère et sans arrière-pensée, j'ai conservé l'habitude de ne rendre jamais compte d'un ouvrage avant de l'avoir lu, et comme la *Panharmonie* de M. Colet est fort volumineuse, je n'ai pas pu encore acquitter ma conscience à cet égard. Je vais donc, quant à présent, me borner à dire mon avis sur la prétendue simplification des clefs qu'il propose.

Se moque-t-on de nous en présentant comme une nouveauté un usage que tous les éditeurs de musique de la capitale n'ont cessé d'employer pour toute la musique destinée aux amateurs, qui s'est gravée à Paris depuis plus de vingt ans? On ne peut vraiment s'empêcher de rire en voyant *déclarer* que *l'on donnera toute la suite nécessaire à cette affaire.* Qu'a-t-on donc de part ou d'autre, imaginé de nouveau? Tout le monde ne sait-il pas, qu'au lieu de clef *d'ut quatrième ligne* pour le ténor, on peut se servir de la clef de *sol*, et que dans ce cas la portée représente les sons une octave plus bas qu'ils ne sont écrits? Tout le monde ne sait-il pas que la clef de *sol* une fois adoptée pour le ténor, on peut écrire la basse dans la partie inférieure de la portée, sauf un fréquent usage des lignes supplémentaires? Eh bien, voilà ce que l'on ne craint pas de nous donner pour du nouveau : pauvres Fran-

Digitized by Google

çais! vous êtes donc aussi aisés à tromper en musique que dans le reste, et votre habitude de vous payer de mots s'étend donc exactement à tout !

Tous les auteurs qui ont proposé des simplifications dans la méthode de séméiographie musicale aujourd'hui en usage, se sont récriés contre la pluralité des clefs, et ont proposé d'y remédier par plusieurs moyens. L'idée de se servir uniquement de la clef de *sol* seconde ligne a été, si je ne me trompe, fournie pour la première fois par l'anglais, Thomas Salmon, dans un ouvrage publié en 1672 (1). Cet écrivain distinguait, comme M. Collet, chacune des parties par des lettres initiales du nom de chaque voix. Ce système fut attaqué par Matthieu Look (2), auquel Salmon répondit dans une lettre adressée au célèbre docteur Jean Wallis (3), mais sans détruire d'une manière satisfaisante les objections de Look.

Un autre *unicleffier* reprit l'idée de Salmon, dont peut-être il ne connaissait pas l'ouvrage: ce fut l'abbé Lacassagne qui, en 1766, proposa de nouveau l'unité de clefs (4); Pascal Ruger renversa son système dans une lettre à Diderot (5), et la réponse de Lacassagne (6) n'eut pas plus de succès que celle que Salmon avait faite à son adversaire.

Depuis cette époque il a été plusieurs fois question de faire chanter les ténors sur la clef de *sol*, mais je crois que c'est Grétry qui en a le premier fait la proposition formelle; il voulait qu'on ne conservât que les deux clefs de *sol* et de *fa*, donnant la première au ténor et au soprano, et l'autre à la basse et à l'alto, qui aurait alors rendu les notes une octave plus haut qu'elles ne sont réellement écrites. Depuis cette époque, les éditeurs de musique, pour contenter les amateurs qui auraient refusé des morceaux écrits sur des clefs qu'ils ne voulaient pas prendre la peine d'étudier, firent graver les pièces d'ensemble ou chœurs, tantôt sur trois clefs de *sol* et une clef de *fa*, tantôt sur quatre clefs de *sol*.

Ce ne pourrait donc être que la forme nouvelle imposée à la clef de *sol* employée pour l'usage du ténor et de la basse dont MM. Collet et Villdamosa auraient à réclamer l'invention; le premier a pris le parti d'y renoncer, et il a eu raison, car il y a plus de quinze ans qu'un graveur de Paris, nommé Jeannès, me fit voir le poinçon de cette nouvelle clef en forme de 8, dont il faisait usage pour marquer, dans la musique de piano, les passages écrits trop bas d'une octave, s'évitant ainsi l'emploi ordinaire du *tremblé* précédé du mot *octava* et suivi du mot *loco*. On n'a fait que détourner la *clef-octave* de l'usage qu'en faisait le graveur Jeannès en la considérant en sens inverse; et si quelqu'un dans tout cela avait à réclamer, ce serait certainement ce dernier; mais il paraît qu'aujourd'hui les graveurs sont plus sensés et plus habiles que les musiciens.

N'est-il pas vraiment déplorable de voir les colonnes des journaux de musique occupés de pareilles pauvretés, et faut-il que l'on rencontre des artistes assez peu soigneux de leur réputation, assez étourdis et assez oublieux du respect qu'on l'on doit au public, pour se présenter intrépidement comme inventeurs de ce que tout le monde sait et fait? Il faut vivre au dix-neuvième siècle et voir de ces choses; cela soit dit sans plaisanterie.

Faut-il maintenant donner mon avis sur l'usage, devenu fort commun et presque général en France, d'écrire les morceaux à plusieurs parties sur les seules clefs de *sol* et de *fa*? Je n'hésiterai pas à dire que cet usage, ainsi que beaucoup d'autres, n'a pas le sens commun et n'a jamais eu d'autre étai que la paresse des amateurs ou l'ignorance des professeurs. La seule manière raisonnable de réduire tout le système à la clef de *sol* et à la clef de *fa*, est celle que l'on emploie assez fréquemment en Allemagne, et qui consiste à écrire le premier dessus et le contralte à la clef de *sol* en doubles notes sur une seule portée, et le ténor et la basse de la même manière à la clef de *fa*, absolument comme l'on fait pour un morceau d'orgue écrit à quatre parties. Lorsqu'il n'y a pas trop de variété dans la figure des notes de chaque partie et que les paroles se prononcent en même temps par toutes les parties, dans les *chorals* par exemple, cette manière n'a aucun inconvénient; mais l'on sent que hors de ce cas elle n'est pas pratiquable pour toute musique jointe à des paroles.

L'usage français n'est excusable que pour les éditeurs de musique qui ne sauraient débiter leur marchandise s'ils ne se conformaient au goût du public; il est donc probable que l'on continuera comme l'on a fait jusqu'ici; mais je n'en crois pas moins nécessaire de démontrer tout ce que cette habitude a de déraisonnable en ce qui concerne la musique en partition; car, pour ce qui est des parties séparées, il est indifférent que l'exécutant chante sur telle ou telle clef, pourvu qu'il exprime la pensée du compositeur.

Vous me mettez sous les yeux quatre parties écrites pour les voix ordinaires: les deux premières sont sur la clef de *sol*, quoique les clefs d'*ut* première et

(1) *An essay to the advancement of music, by casting away the perplexity of differente chiffs and uniting all fort of music, lute, viol, violins, organ, harpsicord, voice, etc. in on universal caracter.* London, 1672, in-8°.

(2) *Observations upon a late book entitled an essay to the advancement, etc.*

(3) *A vindication of an essay an inquiring into the reat nature and most convenient practice of that sciency.*

(4) *Traité général des éléments du chant.* Paris, 1766, in-8° magno.

(5) *Lettre à M. Diderot, sur le projet de l'unité des clefs dans la musique, et la réforme des mesures.* Paris, 1767, in-12.

(6) *L'unicleffier général pour servir de supplément à son traité général, et de réponse à quelques objections.* Paris, 1768, in-12.

troisième ligne eussent été préférables, comme nous le prouverons dans un instant; il n'y a cependant rien à dire, puisque les tons exprimés par les deux voix de soprano et de contralto se trouvent à leur véritable place sur l'échelle générale (1); mais quand je vois les notes de ténor précisément à la même place que celles de la portée du dessus, vous auriez beau donner à la clef de *sol* une autre forme, vous ne me montrerez toujours qu'un *ut* dans le troisième espace, qu'un *fa* sur la cinquième ligne, et la partie de contralto, qui est réellement au-dessus de celle du ténor, me paraîtra sans cesse au-dessous. J'aurai beau me dire que le ténor est une octave plus bas que le soprano, ma raison ne pourra se persuader que deux notes absolument semblables, placées dans une même position, n'aient pas le même effet. Si la partie de basse est ensuite sur la clef de de *sol*, le même inconvénient se reproduit en se compliquant; si l'on emploie la clef de *fa*, l'inconvénient ne fait que changer de nature, car alors, les notes du ténor, qui dans l'harmonie doivent se rapprocher de la basse, en paraissent éloignées par le fait de leur position sur la clef de *sol*. La plus belle, la plus régulière, la plus riche harmonie se présente à moi comme un chaos que je suis obligé d'étudier et de débrouiller pour le comprendre. Le système proposé par Grétry était moins absurde; il faisait marcher les voix par paires, ce qui aidait à fixer l'idée sur deux octaves différentes; mais ce système n'offrait aucun avantage réel, et ne simplifiait rien: on a bien raison de ne pas en faire usage, il ne fallait donc pas en adopter un pire.

La pensée de réduire toutes les clefs de la musique à une seule n'a pu naître que chez des esprits peu logiques, peu habitués à remonter aux sources, et à se rendre un compte rigoureux des usages consacrés. Un exposé du système des clefs, fait avec toute la brièveté possible, suffira, nous l'espérons, pour démontrer cette vérité.

Ce système n'ayant été imaginé que pour la musique vocale, on ne s'attacha qu'aux tons habituels de la voix humaine en en réunissant les genres et les espèces ordinaires; on remarqua que ces tons pouvaient se renfermer en une portée de onze lignes; au-dessous de la première ligne on plaça le *fa grave* de la basse, au-dessus de la onzième le *sol aigu* du soprano: on mit alors les trois clefs chacune en son lieu, savoir: la clef de *fa* sur la quatrième ligne, la clef d'*ut* sur la sixième, la clef de *sol* sur la huitième, et l'on convint que, pour écrire la musique de telle ou telle voix, on emprunterait une des trois clefs accompagnées en dessus ou en dessous du nombre de lignes nécessaires pour représenter l'étendue d'une onzième qui est celle de presque toutes les voix, en sorte que chaque portée partielle devait se borner à cinq lignes. De là, les deux positions de la clef de *fa* sur la quatrième et troisième ligne de la portée de cinq lignes, les quatre positions de la clef d'*ut* placée au centre du système, et pouvant se trouver sur la première, la seconde, la troisième et la quatrième ligne; enfin, de là l'unique position de la clef de *sol* sur la seconde ligne. Devait-on écrire pour des voix inusitées? l'on supposait à la grande portée une ligne de plus en haut ou en bas, et alors on obtenait pour les voix extrêmement graves, telles que les basse-contre, la clef de *fa* cinquième ligne, et pour les voix suraiguës la clef de *sol* première ligne: cette dernière devint par la suite celle des instruments dont les tons élevés étaient plus fréquemment employés. On voit d'après cet exposé, que cette locution: *la clef d'ut se place sur la première, sur la quatrième ligne*, est au fond vicieuse; la position des clefs est toujours fixe, seulement elles empruntent au besoin d'une clef voisine le nombre de lignes qui leur est nécessaire pour compléter les cinq que toute clef doit avoir à sa disposition: c'est la clef qui régit la portée, et non la portée qui régit la clef. (1)

Lorsque l'on cessa d'écrire à un grand nombre de parties réelles pour se borner habituellement à quatre, on rejeta plusieurs clefs: d'abord celles qui ne servaient que pour les cas extraordinaires, et faisaient d'ailleurs un double emploi quant à la position: la clef de *fa* cinquième ligne ayant ses notes à la même position que la clef de *sol* seconde ligne, et la clef de *sol* première se trouvent dans la même situation par rapport à la clef de *fa* quatrième ligne, le tout sauf la différence des octaves. On se décida ensuite à n'employer la clef de *sol* seconde ligne que pour les violons, flûtes, hautbois, etc. Il ne restait plus que six clefs, trois pour les voix aiguës et trois pour les voix graves: de chaque côté l'on retrancha la clef intermédiaire; la clef d'*ut* seconde ligne d'une part, la clef de *fa* troisième ligne de l'autre, se trouvèrent ainsi élaguées. Les seules clefs conservées pour l'usage habituel de la partition vocale, seule à considérer ici, furent donc la clef d'*ut* première et troisième ligne, pour les voix féminines, puis les clefs d'*ut* et de *fa* l'une et l'autre sur la quatrième ligne, pour les voix masculines.

Il était impossible de se comporter plus sagement et de mieux remédier à la difficulté réelle de lire l'harmonie en suivant de l'œil quatre portées à la fois. En effet, la ligne de l'*ut* à l'unisson, se retrouvant sur les trois parties supérieures et occupant à la clef de *fa* la place fort remarquable de première supplémentaire, était un fil conducteur qui ne permettait jamais de s'égarer, et ne laissait pas le moindre doute sur la position véritable des notes d'un accord.

Rien ne pouvait être plus clair et mieux raisonné;

(1) Nous nommons échelle générale, l'assemblage de tous les tons usités dans la musique.

(1) Voyez notre *Séméiologie musicale*, Chapitre III.

Digitized by Google

la notation sur deux clefs en partie double que nous avons indiquée aurait eu en apparence quelque avantage; mais, comme nous l'avons dit, elle ne pouvait satisfaire à tous les cas.

Lorsque les éditeurs de Paris se sont rendus aux désirs des amateurs, en écrivant toutes les voix sur la clef de *sol*, et tout au plus la partie de basse sur la clef de *fa*, les uns et les autres étaient excusables; car enfin la musique, ainsi gravée, est destinée à être chantée dans les salons, et n'est pas faite pour l'étude de l'harmonie; l'accompagnateur est en ce cas le seul qui ait à se plaindre. Mais aujourd'hui que la prétendue simplification est établie en principe dans une *méthode d'harmonie*, on ne pouvait la laisser passer sans observations.

M. Collet prétend par ce moyen faciliter l'étude de l'harmonie aux amateurs qui ne connaissent que la clef de *sol*. Je crois qu'il ferait mieux de leur remettre l'adresse d'un professeur de solfége, c'est ce que je n'ai jamais manqué de faire en pareille circonstance. L'étude de la composition exige une attention soutenue et un travail persévérant; quel progrès attendre d'un élève qui n'a pas le courage d'apprendre préalablement à solfier sur toutes les clefs?

Il reste à dire un mot de l'application de l'*invention* de M. Collet à la musique de piano : c'est là ce que M. Villdamosa réclame comme sien; M. Collet, qui au demeurant paraît être un musicien de quelque mérite, pourrait bien laisser M. Villdamosa se prélasser à son aise; car en vérité c'était de sa part réclamer une possession plutôt onéreuse qu'utile.

M. Collet, dans sa longue lettre, nous dit qu'il croit son ingrat élève, M. Villdamosa, professeur de piano; moi, je n'en crois pas un mot; il m'est impossible de supposer qu'un homme ayant la moindre connaissance du mécanisme de cet instrument et des traits qui lui conviennent, puisse proposer la substitution de la clef de *sol*, ou autrement clef de *fa*, cinquième ligne, à celle de *fa*, quatrième ligne, pour la partie de main gauche. Qui ne sait en effet que dans la musique de piano les deux portées en accolade forment précisément la portée de onze lignes, dont nous parlions tout à l'heure, sauf la ligne de la clef d'*ut*, qui est supplémentaire autant pour la clef de *sol* que pour la clef de *fa*, et leur sert de point de jonction? Qui ne voit la facilité qui en résulte pour la rapidité et la clarté de l'exécution dans les gammes et dans les batteries? Qui ne sent que le changement de ce qui existe ne servirait qu'à tout embrouiller, et présenterait à chaque instant des embarras et des obscurités? Qui ne voit le ridicule de cette clef inférieure, dont les lignes d'emprunt dans le haut viendraient se mélanger avec les lignes d'emprunt du bas de la clef supérieure? Qui ne s'aperçoit... mais en voilà bien assez, car vraiment je suis honteux d'avoir à entretenir les lecteurs de la *Gazette Musicale* de pareilles billevesées, et je les prie de me pardonner de les avoir retenus tant de temps sur un si mince sujet auquel m'ont amené les risibles querelles de MM. Collet et Villdamosa; triste échantillon de l'état de la littérature musicale d'un pays en progrès sous tant d'autres rapports.

J. Adrien de La Faoe.

LETTRE D'UN CONTEMPLATEUR.

MUSIQUE POPULAIRE DE LA SUISSE.

Berne, le 1837.

A***

Tu veux absolument que je te parle de mes voyages, de mes aventures, de mes excursions lointaines; et pourtant tu connais, cher ami, la répugnance que je mets à faire l'examen de mes impressions passées. Ton amitié trop indulgente croit peut-être que j'évite par modestie de m'entretenir de ce qui me regarde... Eh bien! non vraiment : la paresse de ma pensée est la seule cause de mon silence. Y a-t-il, je te le demande, un travail plus pénible que de faire l'appel de tous ses souvenirs? Avant de pouvoir les fixer sur le papier n'est-on pas le jouet de leurs caprices? ceux dont vous croyiez tout à l'heure être maître vous échappent et s'enfuient; d'un autre côté, les retardataires arrivent lentement sans paraître se soucier le moins du monde de votre impatience; enfin, lorsqu'on est parvenu à soumettre les rebelles, que de peines n'a-t-on pas encore à unir avec art tous les morceaux divers de cette mosaïque, œuvre de la mémoire, afin d'obtenir un ensemble parfait? pour cela, il faut une patience de compilateur que j'avoue n'avoir jamais eue. Si la vie est courte, n'est-il donc pas plus raisonnable d'aller droit son chemin de façon qu'on en fasse le plus possible, que de s'amuser à regarder derrière soi? Tu n'ignores pas cependant la bizarrerie de mon naturel; tu sais que j'ai fui Paris parce que tous les sens y sont impressionnés à la fois, et que moi, pauvre hère, ayant seulement les facultés d'un seul à ma disposition, je ne pourrais supporter les fatigues de tant d'agitations hétérogènes. Or, admirer la nature, en contempler les beautés et les merveilles, sans toutefois que mon esprit se permette jamais d'analyser le plaisir de mes yeux, tel est le genre de vie qui me convient et que je préfère à tout autre. C'est pourquoi je cours de pays en pays comme l'enfant qui, plein d'une avide curiosité, ne s'arrête point à la première image du livre qu'il feuillette, mais cherche s'il en trouvera bientôt une nouvelle. Je n'éprouve pas, ainsi que les hommes dont l'imagination est ardente, le besoin d'alimenter

le foyer de mon exaltation, ni comme les poëtes celui d'entretenir un confident, tel que le public, des secrets de mon intimité morale. Loin de là, je vis dans le calme de moi-même, si je puis dire ainsi, et mes impressions ne sortent point du sanctuaire de mon âme. Comme j'ai la certitude que notre propre bonheur émane de nos penchants, de nos goûts, de notre manière de vivre, enfin de tout ce qui est nous, et que nos infortunes nous viennent d'autrui, je ne me suis mis en aucune occasion dans la dépendance d'une volonté étrangère soit pour mon bien, soit pour mon mal, et personne n'a jamais été pour rien dans mes plaisirs et dans mes peines. Cela explique pourquoi je n'aime ni ne hais la société. Elle n'a pu me faire aucun tort, et je l'ai toujours trop bien connue pour avoir désiré qu'elle me fût utile. Je vis donc heureux et sans passions exagérées. C'est une chose digne de remarque que si l'on avait le bon esprit de mettre son enjeu pour le petit lot, on serait bien plus sûr de se rendre la chance favorable. Moi, je n'étouffe pas mon bonheur par une ambition mal placée, et il me suffit malgré sa simplicité. Si le soleil apparaît aux vitraux de ma fenêtre comme pour me dire un bonjour amical, le croirais-tu ? la vie que la Providence m'a donnée me semble un bienfait; je me sens le cœur tout joyeux, et je me hâte de quitter ma demeure afin d'aller fraterniser avec toutes les choses créées, et joindre la mienne à leurs voix mystérieuses, pour remercier le ciel d'*être*. Je passe souvent mes journées sur le sommet d'une montagne ou d'un roc; et là, j'admire la voûte azurée où se déroulent de longues nappes blanches et flottantes, partagées en plusieurs endroits et formant de légers flocons qui, poussés par les vents, paraissent nager dans l'éther; je m'avance ensuite sur le bord du précipice dont la profondeur effraie le regard; et d'un autre côté j'aperçois, comme pour me distraire de ce spectacle, les pentes boisées dont la verdure aux mille nuances est d'un aspect si pittoresque et si apprécié du paysagiste. Ne va pas t'imaginer cependant que cette contemplation silencieuse produise quelque fruit...; non, elle n'a jamais enfanté un hémistiche ou un opuscule sentimental. Je m'en reviens toujours comme je suis venu, sans qu'une idée de plus ait enrichi le répertoire de mon esprit. Je puis dire j'ai vu, mais non pas j'ai pensé; peut-être ai-je senti? Je laisse à ta science physiologique le soin de décider cette question. Ainsi tu peux juger maintenant du désir que j'ai de satisfaire toutes tes exigences. Je vais te parler de ce qui a rapport à l'art auquel tu consacres tes loisirs, pensant que cette matière, plus que tout autre, est de nature à t'intéresser.

Il y a longtemps que je parcours la Suisse; mais ce pays, où se fait admirer la nature dans toute sa simplicité à la fois riante et sauvage, a tant d'attraits pour moi, que je ne puis me résoudre à le quitter. Une autre raison encore m'y attache : c'est la douceur, l'affabilité de manières de ceux qui l'habitent. On vit à l'aise au milieu d'eux; ils ne connaissent point ce fatiguant cérémonial que les Français ne trouvent pas ridicule d'observer, même aujourd'hui, et l'on peut serrer cordialement la main que l'hospitalité vous présente, car elle n'a jamais été au service de la trahison. Du reste il est facile à l'observateur de juger du caractère de ce peuple par ses chants. J'en ai entendu un grand nombre avec un plaisir et un intérêt tout particuliers et tels, que j'ai voulu recueillir à leur sujet quelques renseignements qui satisfassent ma curiosité.

Tu as sans doute ouï parler du canton de Schwyz et des bords du lac de Lucerne où furent conçu, il y a bien cinq cents ans, de glorieux projets pour la délivrance de la patrie. Je m'y étais arrêté, et j'habitais dans un petit village non loin du lac, chez un brave homme qui me laissait le pouvoir de suivre mes penchants favoris sans que j'eusse à redouter la critique des désœuvrés et le surnom passablement équivoque d'*original*. C'était un paysan, un vieil habitant des montagnes, doué d'un excellent caractère, quoiqu'un peu rude, et d'un cœur semblable à ces fruits qui ne font connaître leur saveur qu'après avoir été dépouillés de leur épaisse écorce. Il avait une manie, comme tous ceux qui ayant atteint le but se reposent auprès et attendent leur tour d'être appelés par la voix mystérieuse qui ne dit jamais un nom deux fois: il regrettait le passé et était mécontent du présent. Il considérait surtout avec chagrin les progrès de la civilisation générale, par laquelle sont changés les mœurs et les esprits, et qui chasse impitoyablement devant elle la poussière des préjugés et les sottises de l'ignorance, l'orgueil du seigneur avec les humiliations du serf. Selon lui les peuples, au lieu de gagner à ce mouvement rénovateur, y perdraient de leur innocence première et de leurs vertus antiques. Pour m'en donner une preuve il me citait l'abandon dans lequel les Suisses commençent à laisser les chants de leurs pères.

« Hélas! s'écriait-il, la plupart de nos *ranz-des-* » *vaches* seront bientôt oubliés des montagnards; ils » ne serviront plus d'interprète aux soupirs de l'amour; » on ne les dira plus à la veillée; les troupeaux en al- » lant aux pâturages entendront d'autres chants qui » n'auront point été faits pour eux, et les échos ne se » souviendront plus d'avoir répété les doux sons du » Cor des Alpes. Nous avons étouffé l'élan trop naïf » de nos joies, et nous ne faisons plus entendre des » cris d'allégresse, car nos cœurs sont tristes. Autrefois » nous prenions plaisir à apprendre un *ranz-des-va-* » *ches* à nos petits enfants qui le répétaient, assis sur » nos genoux, d'une voix faible et mal assurée comme » celle de la vieillesse; mais nous ne pouvions cacher

Digitized by Google

» notre douleur si nous entendions ces chants dans la » bouche de l'étranger, de l'ennemi! C'est que nous » y tenions encore plus qu'à nos chalets, encore plus » qu'à nos troupeaux; car on pouvait bien détruire » nos habitations, prendre nos biens, saccager nos » riches pâturages, essayer enfin d'anéantir le peuple » suisse en lui ôtant son caractère de nationalité; mais » avec la vie lui seraient resté ses chants, précieux trésors sauvés du naufrage, souvenirs consolateurs qui » auraient pu ramener quelques instants d'un bonheur » à jamais perdu! »

Le vieillard en parlant ainsi finissait par s'exalter et par tomber dans le défaut des gens fortement émus: l'exagération. Cependant je ne pouvais m'empêcher d'admirer cette verdeur de sentiments, cet amour patriotique si chaudement exprimé et qui partait bien du cœur... De nos jours, pensais-je, il y a un grand nombre de ces hommes qui, sous le prétexte de philanthropie, paraissent s'intéresser au sort de toutes les nations, et ne sont pas même utiles à leur pays...

Un jour que nous parlions encore, moi et mon hôte, des *ranz-des-vaches*, un jeune homme qui écoutait la conversation et que je pris pour un étudiant, s'approcha de moi, et offrit de m'apprendre tout ce que je désirais savoir relativement à ces chants populaires. Je m'empressai d'accepter; alors il commença en me disant qu'il était Suisse d'origine et de sentiments, puis continua en ces termes:

» Si le charme de la nouveauté n'était la principale » cause de l'enthousiasme du voyageur, je ne serais pas » étonné que nos chants nationaux ne lui parussent » pas mériter son attention. La poésie en est trop vulgaire, le langage trop défectueux et le talent de » leurs auteurs qui, en général, sont de pauvres campagnards ou de simples artisans, n'égale pas celui de » vos deux poëtes déjà célèbres: le boulanger *Reboul* » et le coiffeur *Jasmin*. Ceux qui écrivent pour le peuple et dans le style qui lui convient connaissent l'art » de faire supporter aux oreilles d'une délicatesse scrupuleuse, la franchise presque toujours indépendante, souvent brusque et parfois trop hardie de » l'expression populaire; mais nos montagnards, qui » écrivent seulement pour eux, vont-ils s'inquiéter si » le patois de leur pays, étant trop grossier, se refuse » à traduire convenablement leurs inspirations? Que » leur importe à eux le jugement du littérateur, la » critique du grammairien? leur belle a écouté favorablement un aveu d'amour, et ses sens, séduits par » la magie des sons, ont enfin accordé ce qu'elle avait » refusé tant de fois!

» Les beaux-arts, n'étant pas nés de l'étude (l'étude » est seulement pour eux un appui), ne dédaignent » pas de se révéler à une nature encore inculte. On » conçoit donc pourquoi, chez des hommes tels que » nos montagnards, certains sentiments se produisent » sous une forme à la fois poétique et musicale, mais » qui reste toujours imparfaite faute de travail. La » poésie des sentiments n'est pas, comme on peut le » croire, un privilége attaché exclusivement aux organisations supérieures: les âmes les plus vulgaires » n'en sont point dépourvues, il leur manque seulement les occasions de faire connaître leur richesse.

» Aujourd'hui un grand nombre de nos anciennes » chansons sont oubliées; mais on en vend de nouvelles chaque année aux foires de village. Celles-ci sont » sans dates et sans nom d'auteur. Quand le sujet et » l'air plaisent aux paysans, chacun y ajoute quelques » couplets de sa façon, et se permet aussi d'autres » changements au gré de son caprice. Ces chansons, » d'ailleurs assez pauvres d'idées, sont souvent épigrammatiques. Les *ranz-des-vaches* (en allemand, » Kureihen (1)) ont un genre à part. Ils tiennent de la » complainte, de la ballade, de l'idylle. Le berger y » vante ses plaisirs et ses amours champêtres, la beauté » de sa belle et le nombre de ses troupeaux; ou bien » il y regrette la liberté du célibat en nous contant » ses chagrins domestiques: *Depuis que j'ai pris » femme*, dit-il, *je n'ai plus de pain, je n'ai plus de » bonheur!*

» Les airs des chants suisses sont très-simples, très-peu variés, et chacun a le caractère commun à tous, » et qui appartient au genre. — Ils sont ordinairement » composés en majeur et principalement dans les tons » d'*ut*, de *sol*, de *ré*, de *la*; plus rarement dans ceux » de *fa*, *si bémol*, *mi bémol* et dans le mode mineur. » Il y en a cependant quelques-uns en *la mineur* et en » *sol mineur*. On peut dire qu'on n'y trouve point de » modulations; on y chercherait en vain les plus ordinaires, telles que celles d'un mode dans un autre ou » d'un ton dans son relatif le plus proche. Tout cela » joint à la répétition d'un même dessin mélodique, » quelquefois prolongée pendant 8 à 12 mesures avec » une harmonie composée de deux accords, ceux de » tonique et de dominante, donne à ces airs une monotonie que remarqueront tout d'abord les connaisseurs. Mais nous dirons à ces derniers qu'ils n'ont pas » à juger une œuvre d'art parfaite, et nous les prierons de venir au milieu de nos montagnes pour écouter ces chants rendus par la voix exercée du jeune » montagnard, ou par celle plus timide et plus douce

[1] « Kureihen ou Kureigen, selon quelques écrivains suisses et allemands, vient du verbe *reihen* pris dans l'acception de *holen*, » ALLER CHERCHER (chant pour aller chercher les vaches), ou bien » de *reihe*, ORDRE, PROCESSION, FILE, MARCHE PROGRESSIVE (chant pour » conduire les vaches); ou bien encore de *reihen*, CHANSON, DANSE.

» Il est moins facile de trouver la racine du mot français ranz des » vaches: il peut dériver du mot allemand *reihe*, ou du *raner*, en » patois suisse, POUSSER DES CRIS DE JOIE; ou bien de *rant*, qui dans » sa vieille acception signifie en anglais *chant*. En Angleterre, on » connaît encore le *sailors rant*, CHANT DES MATELOTS. »

Digitized by Google

» de la jeune fille. Autrement ils perdraient ce charme » de l'ensemble qu'il est impossible de détruire entre » toutes les choses appartenant à un pays sans leur » ôter leur précieux caractère d'originalité. L'exécu- » tion des *Kureihen* présente de grandes difficultés aux » étrangers. Les Suisses n'ont pas de règles fixes qui » la déterminent : chacun chante selon son goût et se- » lon la flexibilité de sa voix. De même que les Tyro- » liens, ils passent très-facilement des sons de poitrine » aux sons gutturaux ; cette variété d'intonation con- » tribue beaucoup à détruire ce que ces airs auraient » de monotone. Ils ne les chantent pas non plus en » mesure et prolongent *ad libitum* les sons dont ils ter- » minent la durée par un *calando* progressif. Les der- » nières notes des cadences parfaites et des demi-ca- » dences surtout sont tenues fort longtemps, puis filées » à la quinte ou à l'octave supérieure.

» Il y a peu d'instruments dans un orchestre ordi- » naire qui puissent rendre également bien le *ranz-des-* » *vaches*. *Weigel* a donné à la clarinette celui d'*Ap-* » *penzel* qu'il a si heureusement employé au troisième » acte de son joli opéra : LA FAMILLE SUISSE (*die Schwei-* » *zer-Familie*). Ce chant produisit tant d'effet sur les » Suisses qui assistèrent en Allemagne aux représenta- » tions de cet ouvrage, que plusieurs d'entre eux res- » sentirent les attaques du mal appelé *Nostalgie*. Voici » comment Rousseau s'exprime dans son Dictionnaire » de musique sur la nature de cette singulière impres- » sion : *Cet air est si chéri des Suisses qu'il fut défendu,* » *sous peine de mort, de le jouer dans leurs troupes,* » *parce qu'il faisait fondre en larmes, déserter ou mou-* » *rir ceux qui l'entendaient, tant il excitait en eux* » *l'ardent désir de revoir leur pays. On chercherait en-* » *vain dans cet air les accens énergiques capables de* » *produire de si étonnans effets. Ces effets, qui n'ont* » *aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'ha-* » *bitude, des souvenirs, de mille circonstances qui,* » *retracées par cet air à ceux qui l'entendent, et leur* » *rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeu-* » *nesse et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux* » *une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La* MUSI- » QUE *alors n'agit point précisément comme* MUSIQUE, » *mais comme signe mémoratif. Cet air, quoique tou-* » *jours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes* » *effets qu'il produisait ci-devant sur les Suisses; par-* » *ce qu'ayant perdu le goût de leur première simplicité* » *ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle.* » *Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action phy-* » *sique, qu'il faut chercher les plus grands effets des* » *sons sur le cœur humain.* »

» Il n'est pas rare d'entendre ces chants accompagnés » par le *Cor des Alpes* (ou *Cor des vaches*) dont se ser- » vent particulièrement les pâtres pour s'appeler en- » tr'eux et rassembler leurs troupeaux. Ce cor a l'éten- » due du cor de chasse; de même que dans ce dernier » le *fa* sur la cinquième ligne (*clef de sol*) n'est pas un » *fa* parfait et se rapproche du *fa dièse*. La seule dif- » férence qu'il y ait, c'est que sur le *Cor des Alpes* cette » note ne blesse point l'oreille des musiciens; sur l'au- » tre, au contraire, ils en sont extrêmement choqués. » Nos montagnards la préfèrent au *fa* obtenu dans » toute sa pureté, et ils avouent qu'après avoir joué » quelques temps de leur cor ils aiment mieux employer » en terminant, ce son incertain qui, en sa qualité de » ton altéré, a plus de piquant, de douceur et de » charme. Par exemple dans le passage suivant en *ut* : » *sol naturel*, *fa naturel*, *ré naturel*, ils altèrent tou- » jours le *fa*. Il est certain qu'on pourrait corriger ce » défaut (au grand regret peut-être des montagnards), » en perfectionnant le cor des Alpes, dont les sons élevés » sont aussi forts rudes et forts aigus, et se font enten- » dre à une grande distance; mais l'éloignement les » rend doux et plus agréables. On trouve de ces ins- » truments qui sont très-grossièrement fabriqués : ils » varient dans leur dimension. La plupart sont en deux » morceaux faits d'une jeune plante de sapin que l'on » a creusée. Le premier est long de cinq pieds et large » à son extrémité supérieure, qui forme l'embouchure » de l'instrument, de neuf lignes environ ; il s'élargit » du côté opposé, auquel s'emmanche le second mor- » ceau. Celui-ci, long d'un pied et demi à peu près, est » fortement recourbé, et sa base, qui est semblable à » un pavillon de clarinette, présente une ouverture » d'environ deux pouces et demi de diamètre. Souvent » on adapte à celle de l'instrument une embouchure » de corne ou de métal.

» Aucun spectacle (ajouta le jeune homme avant de » terminer) n'est plus pittoresque que celui du monta- » gnard qui s'achemine, au commencement de l'été, » vers les pâturages, suivi de ses nombreux troupeaux » dont il accompagne la marche par une joyeuse chan- » son, et qui, le soir, du haut de la colline, rappelle » au son du *Cor des Alpes* les vaches égarées, errant » çà et là, sur les escarpements des montagnes, sur les » bords du lac ou dans la vallée; puis les va recondui- » sant avec un *Kureihen*, dans lequel il parle avec une » plaisante familiarité, tantôt à l'une, tantôt à l'autre, » comme vous en aurez une idée par ce fragment d'un » *Ranz-des-vaches* d'Appenzel :

» *Tryb iha allsamma! die hinket, die*
» Chasse dedans toutes ensemble! la boiteuse, la
» *stinket, die blazet, die g'schecket, die blasset,*
» puante, la tachetée, la mouchetée, la pâle,
» *die g'flecket, die schwanzere, fanzere,*
» la pie, celle qui dresse la queue, la capricieuse, la
» *glinzere, blinzere, etc.; trib iha, wohl*
» brillante, celle qui clignote; chasse dedans, bien

» *zuha, da zuha, bas zuha, loba!*
» proche, ici proche, plus proche, vaches!

Ici le jeune homme se tut, et je m'empressai de lui adresser des remerciments. Je m'imagine que tu m'en dois autant; car le soleil, dont la face brillante s'est dégagée du voile sombre qui la couvrait ce matin, se montre dans tout son éclat, et m'envoie ses rayons les plus brillants, comme pour me reprocher de n'être point allé fêter sa bien-venue. Aussi n'est-ce pas sans un secret sentiment de honte, de regret et de remords que je me vois renfermé dans ma petite chambre et assis *bureaucratiquement*, la plume en main. C'est toi cependant qui es le seul coupable! tu as fait perdre une heureuse journée à un ami....; pense combien tu aurais à te le reprocher si ce devait être pour lui la dernière!

ENME SAINT-HUGUÉ.

GARAT.

Si la révolution française vint réveiller, exalter au plus haut degré nos idées politiques, elle n'excita pas moins notre enthousiasme pour les arts : si Mirabeau, Danton, Barnave, Camille-Desmoulins et Vergniaud frappèrent tour à tour leurs contemporains d'admiration, d'étonnement ou de terreur; Chénier, par son *Charles IX*, Méhul par son *Chant du départ* qui précipita toute la jeunesse aux frontières menacées, David, exposant à la tribune nationale le tableau de son ami Lepelletier de Saint-Fargeau assassiné, Talma fesant frémir tout Paris dans *Epicharis et Néron*, ne provoquèrent pas moins l'admiration, l'étonnement ou la terreur. Mais parmi ces artistes, presque tous auteurs du grand drame politique qui se jouait alors, il en est un d'une réputation plus brillante encore, et surtout plus douce, qui exerça un pouvoir plus irrésistible, plus complet sur ses contemporains : cet homme privilégié par la nature fut Garat. GARAT! Talent sans pair dans les fastes artistiques! Organisation exceptionnelle dans le monde musical! Réputation qui n'eut jamais de pareille! Existence prestigieuse! Vie toute de caprice et de gloire!

Que si l'on se récriait sur cette appréciation et qu'on la trouvât hyperbolique, nous pourrions rappeler ici ce que nous avons dit dans la biographie de Mme Damoreau, de ces esprits étroits, de ces cœurs secs et glacés, qui ne peuvent comprendre ce système physiologique d'une exquise sensibilité, ce sixième sens qui caractérise le grand chanteur ou la célèbre cantatrice.

Ils s'indignent de les voir mieux rémunérer qu'un conseiller d'état ou qu'un ministre; tout ce qu'ils savent de la grande réputation que Garat a laissée en musique, c'est qu'il créait des modes extravagantes, qu'il était fat et impertinent. Ils ignorent, ces gens, que la mélodie et l'éloquence sont les deux plus nobles, les deux plus irrésistibles puissances du monde civilisé; que si le grand orateur règne sur ses semblables, s'il remue, étonne, captive, enlève son auditoire; que si la parole sortant de la bouche d'un Bossuet, d'un Foy ou d'un Berryer, pénètre la raison, entraîne, subjugue, force les convictions, et brise tôt ou tard la force matérielle, le véritable chanteur, le grand artiste n'a pas moins de pouvoir. Par son art, il s'insinue dans les cœurs, excite à son gré la joie ou la tristesse, et, par la musique sacrée, il élève notre pensée vers la divinité, agrandit et embellit les pompes de la religion.

Garat, qui ne fut jamais grand musicien, pris dans l'acception de lecteur habile ou de compositeur, était la musique personnifiée, suivant l'expression si juste de l'auteur *d'Œdipe à Colonne*. Sa voix, sans être ni puissante, ni bien caractérisée, avait cependant beaucoup d'étendue. Possédant ce qu'on appelait une voix de concordant, il disait avec une égale perfection la scène la plus pathétique, la romance la plus touchante, ou le rondeau le plus léger qu'il ornait encore d'une rapide et brillante vocalisation. On ne pouvait ranger son organe dans aucune des quatre principales dénominations classiques, ou, pour mieux dire, il avait toutes les voix pour chanter toutes les musiques. C'était moins encore par l'instrument que Garat était chanteur ou enchanteur que par son âme : c'était par le feu sacré qui résidait dans cette âme qu'il allumait l'enthousiasme, qu'il dominait son auditoire, malgré ses yeux saillants et myopes, malgré sa laideur enfin. C'est qu'il était sûr d'impressionner et de charmer tout ce qui l'écoutait; c'est qu'il avait foi dans sa mission artistique : et cela est une supériorité sociale, cela est une royauté. Ayez un esprit cultivé par une excellente éducation à laquelle vient se joindre beaucoup d'esprit naturel, ayez de plus en vous un talent inné de plaire, de séduire l'ignorant comme l'homme instruit, la femme aimable comme la jeune fille naïve, et dites-nous franchement si vous ne vous croirez pas quelque peu privilégié dans l'ordre social? C'est cette organisation exquise, cette supériorité réelle, incontestable, et dont il avait la conviction, qui fesaient de Garat un être à part, bizarre, ridicule pour les uns, d'une nature choisie, extraordinaire et sublime pour les autres.

Garat regardait comme chose ordinaire que son seul mérite musical lui conquît, lui soumit les femmes les plus belles et les plus séduisantes. C'est qu'avec sa laideur il avait la première, la plus belle des beautés : la beauté intellectuelle, cette sensibilité qui déborde du cœur par les accens d'une voix pénétrante, par un regard fascinateur; et c'est ici le lieu de dire combien il aurait paru bizarre, extravagant à de bons bourgeois qui lui auraient vu donner leçon à ses élèves dans sa

Digitized by Google

classe du Conservatoire; qui lui auraient vu simuler avec sa main, et comme un magnétiseur, des dessins fantastiques sur la figure du récitant ou de la récitante pour lui faire partager l'émotion dont il était animé : combien n'auraient-ils pas ri, ces bons bourgeois, en voyant la pirouette qu'il faisait faire à l'élève pour lancer le trait final! comme ils auraient été effrayés de son coup de poing sur le piano, par lequel il avertissait l'accompagnateur de partir après point d'orgue! Quels étaient ces accompagnateurs? De petits écoliers soumis à tous ses caprices, qui sont devenus de grands musiciens, tels que Benoît, l'un des premiers organistes de Paris, Kalkbrenner, un de nos plus habiles professeurs de piano, etc.

Garat, qui commença, pour ainsi dire, sa carrière musicale au milieu de la brillante cour de Marie-Antoinette, partisan de toutes les bonnes musiques, chantant comme un Italien, et passant dans le camp des Piccinistes, qu'il désertait souvent pour aller dans celui des Gluckistes; Garat, l'égal des puissances de la révolution, idole de la société nouvelle, comme il avait été celle de l'ancien régime, se trouva, sous l'empire, vis-à-vis du chef de l'état, général habile, mais plus mathématicien que musicien. Napoléon, qui ne comprenait pas ou ne voulait pas comprendre Chateaubriand, Foy, Lemercier, Mme de Staël, Chérubini et tant d'autres, ne pouvait aimer ni comprendre Garat; il en fit un professeur de chant au Conservatoire, et ne put empêcher que, là encore, le grand artiste ne montrât sa supériorité en peuplant nos théâtres de ses élèves, auxquels il enseignait si bien les secrets de son art.

Et qu'on ne dise pas qu'il y a exagération dans l'importance que nous donnons ici à un chanteur; que mettre Garat en regard de Napoléon est chose grotesque, exorbitante, inadmissible. Comme l'a dit en fort bon style et en non moins bonne logique le biographe de Paganini, que nous ne connaissons pas :

« Les orateurs vivent peu; mais, à tout prendre, ils ne quittent pas les réalités humaines : — et ce sont les idéalités qui fatiguent l'ame et le cerveau.

» Un musicien, un instrumentaliste de l'ordre de Paganini, n'a à faire qu'à ces idéalités, à ces idéalités abstraites que la raison n'adopte que pour s'élever plus haut que le connu. L'orateur, l'homme d'état supérieur, l'écrivain politique, ne sont obligés, le plus souvent, qu'à bien dire; l'artiste qui exécute est condamné à des efforts continuels, inspirés pour traduire les sentimens les plus dramatiques de la vie; il est contraint d'être original et sublime. Le public laisse les musiciens apprécier les beautés de l'instrumentation; mais il veut avoir à se lever en masse, à battre des mains en écoutant de grands effets produits par des moyens simples : un cri de l'ame exprimé par des sons rapides, par un accord; la révélation d'un mystère que le cœur enfouissait dans ses replis, par un trait harmonieux et vif; le son d'une voix éteinte, perdue dans le passé, par une note prolongée et mélancolique.

» L'homme qui se met à la disposition du public, pour créer soudain ces effets, subit des fatigues, des secousses, des barassements que les hommes d'état les plus occupés et les plus attaqués ne ressentent pas. »

Nous doutons que l'écrivain qui a si bien exprimé ces pensées soit musicien; mais on ne peut avoir le sentiment des arts à un plus haut degré.

Et en effet, ce sont les hommes d'état tels que Castelreagh qui, fils d'une actrice, et par transmission physiologique, devait avoir en lui quelque chose d'artiste, qui s'impressionnent et meurent de leurs luttes politiques; ou tels que Foy, Casimir Périer, qui apportent quelques idées généreuses et de la passion dans la partie d'échecs qu'il jouent. N'ayez peur que M. de Talleyrand et ceux de son école se passionnent à ce jeu; ils arrivent tranquillement à la fin de la partie et meurent en méditant un nouvel *échec au roi*. C'est la fin d'une comédie dans laquelle ils se sont distingués plutôt comme acteurs que comme auteurs, et dont le public *égaie* le dénouement. M. Guizot est homme à jouer le jeu dangereux de Casimir Périer; mais nous doutons que M. Thiers se coupe jamais la gorge comme Castelreagh par suite de ses désappointements politiques; il se contentera d'être un Villèle s'il ne peut être un Talleyrand.

Et l'on croit que ces grands artistes qui, jetant avec profusion de nobles et touchantes inspirations à leurs semblables, s'usent à chercher incessamment de nouvelles créations, ne peuvent se mettre en parallèle avec ces hommes à hautes positions sociales qui nous dotent chaque jour de quelques lambeaux d'institutions que leurs successeurs s'empressent de déchirer à leur arrivée au pouvoir! Erreur. Nous ne sachions pas que personne s'oppose et trouve mauvais que les concitoyens de Rubini lui élèvent une statue : nous doutons qu'il en fût de même en Lombardie, sur une des places de Milan, ou même dans sa patrie, à l'égard de M. de Metternich. A tout prendre, Garat revenant de Hambourg en 1794, appelant la pitié, et faisant pleurer sur le sort des émigrés français à l'étranger en chantant sa romance du *Ménestrel exilé*, dans l'élite de la société parisienne, vaut au moins le ministre de la justice Garat, son oncle, lisant à Louis XVI son arrêt de mort, mission qu'il remplit cependant, dit-on, avec autant d'égards que de dignité. Ce n'est pas que Garat fût plus royaliste qu'autre chose; il était trop haut placé par ses idées artistiques pour se faire le servant d'une opinion; il vivait trop sous l'empire de son art, il y avait trop foi pour qu'aucune autre religion vînt balancer celle-là dans son âme; mais il avait la mémoire du cœur. Ainsi que nous l'avons dit, il fut accueilli

Digitized by Google

avec beaucoup de grâce et de distinction par la reine de France, et il en avait conservé une vive reconnaissance.

Né le 25 avril en 1764, à Ustaritz, au pied des Pyrénées, dans le pays basque, il avait la gaieté, la vivacité d'esprit et toute l'indépendance qui caractérisent les habitants de cette partie de la France. Son père l'envoya à Bordeaux pour y faire son droit. Ce fut dans cette ville que son instinct musical se développa. On le présenta au chef d'orchestre du grand théâtre (1), qui, artiste supérieur, vit aussitôt les facultés musicales et l'avenir brillant qu'il y avait en ce jeune homme, et lui conseilla, après lui avoir donné des leçons pendant quelque temps, d'aller à Paris, où il ne pouvait manquer de se faire un nom. C'était déjà chose arrêtée dans l'esprit de Garat. Malgré les conseils de son père et ses menaces de l'abandonner à lui-même, il quitta Bordeaux, où il allait être reçu avocat, et partit pour la capitale sous le poids d'une demi-malédiction paternelle et fort peu chargé d'argent. Avec l'insouciance, la gaieté et la hardiesse d'un jeune méridional, il prit pour théâtre de ses premiers débuts la grande allée du jardin du Palais-Royal, et là, entouré de jeunes amis, il chantait dans les belles soirées d'été de 1786, aux applaudissements d'une société élégante et choisie qui venait exprès pour l'entendre. Là, il reproduisait à s'y méprendre la voix, l'accent, la méthode des chanteurs italiens les plus en vogue.

On ne tarda pas à entendre parler à la cour du jeune Bordelais, comme on l'appelait, de sa voix séduisante et de sa prodigieuse facilité vocale. La reine se le fit présenter et l'admit à ses concerts. Le jour où il chanta devant cette société, la plus brillante, la plus aimable et la plus enthousiaste de l'Europe, où la reine donna elle-même le signal des applaudissements, fut le plus beau de sa vie, et resta toujours gravé dans son souvenir, autant par l'effet qu'il produisit que par le suffrage qu'il obtint de l'une des plus belles duchesses de ce temps, de l'ambassadrice d'Espagne, suffrage de regards, de paroles et de tout ce qu'il y a de plus flatteur. C'est peut-être ce début qui lui donna cette fatuité, cette présomption, ou plutôt cette conviction de son ascendant sur tout, non ce qui l'entourait on le voyait, mais sur tout ce qui l'écoutait, à moins que ce ne fussent des sourds ou des stupides. Un mot spirituel de la belle Espagnole, et caractéristique des mœurs faciles de cette époque, devint le signal du bonheur de l'artiste. De jeunes seigneurs manifestaient entre eux, et de manière à être entendus, leur admiration pour les belles épaules, pour la gorge séduisante de la duchesse : « Ma foi, dit-elle en regardant Garat, qui s'était approché, je changerais bien, si cela était possible, pour celle qui vient de nous faire entendre de si douces et de si belles choses ! » Dès ce moment, il aurait pu chanter avec ce ton d'impertinente légèreté qu'il déploya plus tard dans le joli rondeau des *Visitandines*, que Devienne avait volé à Mozart :

> Enfant chéri des dames,
> Je fus, en tous pays,
> Fort bien avec les femmes.
> Mal avec les maris.

Au milieu de ses succès d'homme à bonnes fortunes et de chanteur à la mode, Garat éprouvait l'effet de la colère paternelle et se trouvait sans argent, car c'était toujours comme amateur qu'il se faisait entendre dans les sociétés où il allait; aussi le grand artiste amateur y contracta-t-il l'habitude, qu'il poussait jusqu'à l'insolence, de ne chanter qu'après avoir été prié, supplié par les plus jolies femmes du cercle où il se trouvait. Il faut savoir aussi par soi-même ce que c'est que l'art du chant, combien le moral et le physique doivent être dans leur état normal pour donner à votre voix ces accents vrais, sentis, profonds, légers et brillants qui enlèvent les suffrages d'un auditoire; et combien il faut avoir de force sur soi-même, de résignation, d'héroïsme, pour simuler tous ces sentiments lorsque vous n'éprouvez que de la colère contre ceux qui, par leur importunité, vous forcent de peindre ce que vous ne sentez pas. Il aurait été facile au physiognomoniste observateur de voir ces prédispositions et d'y reconnaître le principe, le secret des caprices et des bizarreries de Garat.

Le comte d'Artois et la reine ayant appris la position dans laquelle se trouvait leur chanteur favori, le prince le nomma son secrétaire, charge qui ne lui donna pas probablement beaucoup d'occupations; et Marie-Antoinette lui fit une pension de 6,000 livres sur sa cassette. Son existence ne fut plus qu'une suite de triomphes jusqu'au moment où tout changea de face en France, gouvernement, mœurs, fortunes, costumes, etc.. Mais avant cette époque, et déjà de 1787 à 1789, la reine avait payé deux fois les dettes de Garat.

Comme tous les priviléges étaient tombés, Garat dut renoncer, ainsi que les Montmorency et tant d'autres qui avaient abdiqué leurs titres de noblesse, à ne chanter que pour l'élite de la société, et c'est alors que sa réputation devint populaire. Ce fut peut-être la plus brillante phase de sa vie d'artiste; il n'avait pu renoncer à ses habitudes aristocratiques; mais on les lui pardonnait en faveur de son talent; son jargon était un composé du langage affecté des grands seigneurs de l'ancienne cour, que les acteurs Molé et Fleury avaient porté sur le théâtre. Il disait assez ingénieusement que pour ne pas tomber dans la vulgarité du costume carmagnole, il avait dû se mettre à la tête de la mode et donner le ton au lieu de le prendre; c'est ainsi qu'il devint le

(1) François Beck, une des plus hautes intelligences musicales de cette époque, et sur qui nous nous proposons de donner une Notice biographique qui ne sera pas sans intérêt pour l'histoire de l'art.

corypbée, le chef de la jeunesse dorée, des merveilleux, des muscadins, des incroyables qui florissaient sous la conventioo, le directoire et le consulat. La *paole d'honneu de Gaa* devint proverbiale. C'était un spectacle curieux de voir ce petit maître mêler son langage maniéré et les accents angéliques de sa voix aux cris du lion populaire, au fracas de nos armes et à l'audace des conspirations : il chantait l'ange Gabriel dans la *Création du monde* de Haydn, à l'Opéra, lors de l'explosion de la machine infernale dans la rue Saint-Nicaise, le 3 nivose. Quelque temps avant cet événement, il fit nn voyage en Espagne, où il alla retronver son ex-ambassadrice, qui voulot le retenir à Madrid, l'attacher à la cour; mais il fallait à Garat l'air de Paris, Paris et sa jeunesse folle, brillante, qni saoctionnait, adoptait ses modes extravagantes et applaodissait soo chant avec fréoésie : car l'enthousiasme de Paris fut et sera tonjours le plns éclairé, le mieux senti, et par conséquent le plus flatteur de tous les suffrages européens. Il ne rapporta de l'antique Ibérie que quelques jolis boleros et un grand respect pour ce proverbe espagnol : *La moda fu siempre di moda.*

En passant à Bordeaux pour aller en Espagne, il ne se fit entendre qu'une fois dans la salle des concerts du Lycée, dont le père de l'anteur de cet article était directeur. A son retour il écrivit à son ami :

« J'ai appris avec grand plaisir, mon cher Blanchard, » que vous êtes à Montauban on alban; et comme en » y passant pour retourner à Paris, mon intention est » d'y donner un concert (si toutefois on a le désir de » m'y entendre), je voudrais bien savoir de vous quel » serait le moyen de remplir cet objet de la manière la » plus agréable. Je désirerais aussi, mon cher ami, que » cela s'arrangeât de maoière à ce que vous pussiez y » tronver votre compte; et, certes, ce me serait un » grand plaisir de pouvoir réparer aiosi le tort invo- » lontaire qne j'eus à votre égard l'année dernière, » lorsque je oe pus remplir l'engagement que j'avais » pris avec vous pour le lycée de Bordeaux, mais j'en » fus empêché alors par des circonstances impérieuses. » Adieu, moo cher ami, j'attends votre réponse au » Grand-Soleil, à Toulouse; mais, selon toutes les ap- » parences, j'irai la recevoir de vous à Montauban, car » je compte partir vendredi. Tout à vous.

GARAT. »

Le 15 mai 1798.

Il arriva effectivement presqu'en même temps que sa lettre et se rendit au conseil municipal, d'où il fit prier celui à qui il avait écrit de vouloir bien venir l'y tronver; et aussitôt qu'il l'aperçut, il lui dit dans cette langue elliptique de tous les *r* qu'il s'était faite, et affectant de savoir à peine le nom de la ville daos laquelle il se trouvait, comme oo l'a vu dans la lettre ci-dessus, et qui n'avait cependant pas moins de treote mille ames : — Savez-vous, mon cher Blaochard, que c'est chose fort extraordinaire de nous rencontrer tous les deux ici, à Montauban.... Montalban?.... car je ne sais trop le nom de cette petite ville qui, du reste, est d'un aspect fort agréable. Pensez-vous que je doive me faire entendre ici?.... croyez-vous, mon cher ami, qu'oo puisse m'y comprendre? — Oh! certainement! s'empresse de répondre un des membres de ce pauvre conseil muoicipal, que notre artiste voyageur traite aussi cavalièrement que Néron traita sans doute ses juges quand il fut en Grèce pour y disputer le prix du chant. — Votre réputation est venne jusqu'ici, monsieur Garat, lui dit l'un... Un autre : — Nous sommes tous impatients, avides de vous eotendre, de jouir de votre beau talent..... Puis un autre : — Nous savons que toute la France l'admire, qu'il o'y a qu'une voix sur la vôtre, et.... — Vous pourriez même dire dans toute l'Europe, messieurs, ajoute le chanteur modeste. Eh bien! voyez, arrangez tout cela, faites pour le mieux... mais surtout que je ne me mêle de rien. — Et se levant du fauteuil présidentiel dont il s'était emparé avec autant d'aisance que de confiance, il sort avec son ami, laissant les autorités constituées, étonnées, charmées, stupéfaites d'admiration, et prêtes à voter une subveotion mnnicipale, s'il y a lieu, pour entendre le grand artiste. Il est inutile de dire qu'il prodnisit un effet prodigieux dans les quelques concerts qu'il donna.

Il était à l'apogée de son taleot et de sa réputation à son retour à Paris. C'est de cette époque que datent les fameux concerts de la rue de Cléry et du théâtre Feydeau, où il excitait un enthousiasme difficile à décrire. Chaque fois qu'il avait besoin de 10 ou 12,000 francs, et cela lui arrivait souvent, il lui était facile, comme on le disait alors, de les pêcher avec son filet de voix, car oo lui a longtemps contesté nne voix réelle et caractérisée. C'est pnurtaot avec ce filet de voix qu'il disait tour à tour dans les fêtes donoées au palais du Luxembourg par Barras, présideot du directoire, et dont il faisait tout le charme : *Sei Morelli*, de Cimarosa, pour voix de basse, *No quest anima*, d'Androzi, écrit pour un ténor; un rondeau de Nazolini pour un soprano; le duo d'Armide pour une haute-contre; le rondeau de *Don Juan*, de Mozart; *Fin ch' han dal Vino*, pour basse, puis une Polonnaise de Vittorio Treuto, qu'il chantait délicieusement. Si l'oo ajoute à cela les romances de sa composition, *Firmin et son Chien*, le *Bélisaire*, de Lemercier, qu'il chaotait d'une manière si attendrissante; *S'il est vrai que d'être deux*, de Boïeldieu, *Bouton de Rose*, de Pradher, ces étincelles musicales qu'il lui suffisait de dire uoe fois, avec cette maoière originale et pittoresque qui le caractérisait, pour leur donner une vogue de fanatisme qui les a transmises jusqu'à nous, on coovieodra que jamais chanteur

Digitized by Google

n'eut une méthode plus étendue, un talent plus varié; et lorsque plus tard, comme professeur, il faisait revivre Gluck, lui rendait cette animation puissante, tragique et solennelle dont il a empreint toutes ses partitions, on ne savait qui admirer le plus du chanteur ou du compositeur. Qui de ses élèves ne s'est point senti ému jusqu'au fond de l'âme, en l'écoutant chanter si poétiquement tout *Orphée*, mais surtout : *J'ai perdu mon Eurydice!* Qui jamais a dit et dira comme lui le *Stabat* de Pergolèze, cette musique grave, pure, et qui semble nous être venue du ciel! et comment cette voix dont les accents célestes semblaient faits pour créer une religion pouvait-elle passer tout à coup et se plier à cette charmante polissonnerie musicale (qu'on nous pardonne l'expression), appelée *la Gasconne?* Quelle débauche! quelle folie! quel luxe de vocalisation! Et au milieu de ces caprices, de cette richesse de vocalisation, quel sentiment profond et vrai de la composition ne montrait-il pas! La plupart de ses élèves, qui jouissaient déjà d'une brillante réputation dans nos différents théâtres, venaient toujours le consulter sur ce qu'ils avaient à chanter. Mme Duret, celle de ses écolières dont il aimait beaucoup le talent, le pria un jour de lui donner des conseils sur son air du *Billet de loterie*, de Nicolo : *Non, je ne veux pas chanter*, dans lequel elle produit tant d'effet. Garat vint à la répétition, murmura d'abord cet air à demi-voix pour en prendre connaissance, le chanta ensuite de façon ravissante; et, à la troisième fois, il indiquait les rentrées des instruments à vent, des quintes ou des basses comme un habile chef d'orchestre, ou comme s'il avait lui-même composé l'opéra.

Ainsi que nous l'avons dit, l'Empire le fit professeur. Son oncle le sénateur lui donnait six mille francs de pension pour qu'il ne chantât plus en public, et lui donna la monnaie de son talent dans une foule d'élèves distingués, parmi lesquels on comptait Ponchard, Levasseur, Mme Duret, Mlles Callault, Palar, Duchamp, etc., etc. Sa méthode était, indépendamment de la manière italienne dans laquelle il excellait, la tradition vivante de la musique de Gluck et de Grétry; et ses élèves sont les seuls en France qui comprennent et chantent bien cette musique.

Il niait toute intelligence musicale à son frère Fabry Garat, doué, au reste, d'une fort jolie voix, et qu'il appelait le frère de Piron.

Il n'a jamais abdiqué ses prétendus droits à l'empire de la mode. On lui doit à ce titre l'introduction en France des spencers, sorte de veste anglaise qu'on portait par-dessus l'habit, des chapeaux à la Victime; il y eut des habits à la Garat, des badines à la Garat, des lorgnons à la Garat, enfin des bottes à la Garat faites par un cordonnier pour femmes, chose qu'il désirait beaucoup que l'on sut dans le monde, car il avait le pied très-petit et la jambe fort bien faite; c'était, disait-il, la seule ressemblance qu'il eût avec Napoléon. Dire ce qu'il estimait le plus de son talent de chanteur ou de son influence sur la mode, d'une de ses créations mélodiques ou d'un chapeau à la Garat, n'aurait pas été chose facile; et lorsque, vieillissant, il persista dans sa fatuité, ce fut chose triste et ridicule que de le voir jouer dans le monde le rôle du *ci-devant jeune homme*. Ce n'est point un médiocre tourment que de sentir toujours en soi brûler le feu sacré, de conserver cette finesse de perception, cette fleur de sensibilité dont votre âme est la serre chaude, lorsque l'enveloppe de tout cela se flétrit; alors comme Corneille, comme Voltaire, on fait des *Attila*, des *Irène*; comme J.-J. Rousseau, on écrit des *Lettres à Sara*, et comme Garat on s'éprend d'amour pour de jeunes femmes; c'est ce qui lui arriva. Il s'enflamma d'un double amour sensuel et musical pour Mlle Duchamp, sa dernière écolière; et puis il fut jaloux, malheureux; et puis il fut quitté; et vers la fin du mois de février 1823, rencontrant un de ses amis qui lui dit qu'il allait faire un voyage dans le midi de la France, leur beau pays à tous deux, Garat lui répondit d'un ton mélancolique : « Et moi aussi, mon cher, je vais partir pour un voyage, mais long, bien long!..... » et quelques jours après, le 1er mars, il était mort.

Oh! qu'il est désirable, avant que la noble animation de l'art ne s'éteigne en nous avec toutes les douces illusions de la vie, de la quitter comme Raphaël, Mozart, Byron, Weber et Malibran, dans tout l'éclat de la jeunesse et d'une réputation brillante et incontestée!

Henri Blanchard.

LETTRE DE LABLACHE

A M. le rédacteur de la *Gazette Musicale*.

Monsieur,

Permettez-moi de rectifier une erreur qui s'est glissée, sans doute malgré vous, dans votre journal, *cinquième année, N. 7*.

M. Costa, auteur de *Maleck-Adel* et directeur du *Her majesty's theatre* de Londres, n'a jamais été maître de chant de Mme Albertazzi. Son homonyme, qui figure dans le procès de cette cantatrice, n'est pas même le parent de mon estimable ami.

Je vous prie, monsieur, de vouloir bien donner toute la publicité possible à cette rectification, et de recevoir l'assurance de mes sentiments distingués.

L. Lablache.

Digitized by Google

POLICE CORRECTIONNELLE.

Le tribunal correctionnel vient de rendre une décision qui intéresse la presse; il a jugé, à l'occasion de la poursuite dirigée contre le gérant de la *Gazette musicale*, que le droit de faire insérer une réponse dans un journal n'appartient pas à un auteur qui a livré son œuvre à la publicité, et a ainsi appelé la discussion sur cette œuvre, et que l'action en diffamation n'est ouverte à l'auteur que lorsque la critique du journaliste présente des caractères injurieux et diffamatoires.

Lorsque notre habile collaborateur parla dans le N° 1er de cette année de la *Gazette musicale*, dans un article sur l'esthétique musicale, des *cloches*, et de l'harmonie parfaite en tierce majeure, etc., qu'elles produisent, M. Busset supposa que M. Fétis s'était trompé. Il nous adressa une lettre qui fut insérée avec la réponse de M. Fétis. Nous devions admettre la lettre de M. Busset, car il s'agissait d'une *question d'art*. Non content de cela, M. Busset nous adressa une seconde lettre de cinq à six colonnes, non pour prouver *qu'il avait raison*, mais seulement qu'il n'était pas persuadé que M. Fétis *avait raison*. Cette lettre aurait sans doute paru sans utilité pour nos lecteurs; aussi avons-nous refusé l'insertion, et M. Busset crut devoir demander l'insertion au tribunal correctionnel (6e chambre), aux termes de l'art. 11 de la loi du 25 mars 1822.

Nonobstant une plaidoirie fort habile de Me Alfred Dufougerais, et conformément aux conclusions de M. l'avocat du roi Anspach, le tribunal a rendu le jugement suivant :

« Attendu que le droit de faire insérer une réponse dans les journaux n'appartient qu'aux personnes nommées ou désignées sans leur consentement dans un journal;

» Que ce droit ne saurait dès lors appartenir à un auteur ou artiste qui a livré son œuvre à la publicité, et ainsi appelé la discussion sur cette œuvre;

» Que l'œuvre ainsi publiée, que le système ou la production de l'artiste peuvent être librement critiqués, et que l'auteur n'a, dans ce cas, que l'action en diffamation si la discussion présente des caractères injurieux ou diffamatoires;

» Qu'accorder à un auteur le droit de forcer un journal à insérer une réponse à tout article de critique, ce serait rendre impossible le droit de critique et d'examen;

» Attendu que le tribunal n'est pas saisi d'une action en diffamation ou injures, mais d'une plainte en refus d'insertion; dit l'action mal fondée, renvoie Maurice Schlesinger des fins de la plainte, condamne Busset aux dépens. »

REVUE CRITIQUE.

ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES DE LA MUSIQUE

Depuis ses premières notions jusqu'à celles de la composition, par MM. Damour et Burnett.

PREMIÈRE PARTIE. — CONNAISSANCES PRÉLIMINAIRES.

Les auteurs de ce livre ont eu pour objet de populariser un art qui malheureusement en France est encore le domaine exclusif du plus petit nombre; laissons parler eux-mêmes MM. Damour et Burnett : « En offrant au public ces études élémentaires de la musique, disent-ils, nous n'avons point voulu présenter un nouveau système, ni par conséquent attirer sur nous l'attention par l'attrait de la nouveauté; nos vues, plus larges, plus hardies peut-être, nous ont fait concevoir le projet de rendre la connaissance de la musique plus générale qu'elle ne l'est aujourd'hui. » Il faut bien reconnaître toutefois que le mouvement d'impulsion, imprimé par *MM. Choron* et *Fétis*, a déjà porté quelques fruits; on a senti la nécessité d'appliquer aux masses la puissance du sentiment musical; divers essais en ce genre, notamment les cours de *M. Mainzer*, ont été couronnés d'un plein succès; enfin le gouvernement lui-même a consacré l'utilité du principe en introduisant l'étude de la musique dans les écoles élémentaires.

MM. Damour et Burnett viennent en aide au mouvement qui s'opère, telle est du moins l'intention qu'ils ont manifestée dans le programme de leur ouvrage, dont nous allons examiner le plan.

Les études musicales se partagent en trois grandes divisions principales, savoir :

Les connaissances préliminaires;
L'étude du chant;
L'étude de l'harmonie.

Nous nous occuperons d'abord de la première partie, en nous réservant d'examiner les deux suivantes dans un autre article. Plusieurs chapitres des principes élémentaires sont habilement traités, et ont droit à des éloges; nous avons surtout remarqué les paragraphes qui définissent la mesure, le temps, le rhythme et la syncope. Les auteurs ont bien établi la distinction entre le temps, la mesure et le rhythme; nous leur observerons seulement que les considérations relatives au rhythme seraient mieux placées dans la seconde partie, comme se rattachant essentiellement aux progressions mélodiques.

Nous approuvons beaucoup les auteurs d'avoir fait mention, au sujet de la valeur des notes et des silences, des appellations allemandes, lesquelles sont infiniment plus rationnelles que les nôtres; en effet, au lieu des noms insignifiants de *ronde*, *blanche*, *noire*, etc., ne vaut-il pas mieux employer ceux d'*entière*, *demie*, *quart*, etc., qui offrent à l'esprit un sens appréciable?

Digitized by Google

Dans ses cours d'ouvriers, *M. Mainzer* emploie, avec le plus grand succès, ces déroisères appellations. Il serait à désirer que son exemple fût suivi par tout le monde, et qu'elles devinssent les seules usitées.

« *L'usage et l'expérience, disent les auteurs, ont démontré que le ton diésé a toujours une tendance à se hausser vers le ton suivant supérieur, c'est-à-dire à se résoudre sur lui, tandis qu'au contraire le ton bémolisé a la tendance à se résoudre sur le ton inférieur.* » Et plus loin : « *Il se fait un léger croisement entre un ton diésé et la seconde bémolisée, car le plus grand ton ne compte que neuf* commas, *et il y a cinq* commas *du ton naturel au ton altéré.* »

La première de ces définitions ne peut pas être prise dans un sens absolu ; et la seconde non-seulement n'est pas claire, mais de plus a le tort d'être rigoureusement *fausse*.

Nous renvoyons MM. Damour et Bornett à l'acoustique de *Chladni*, dont sûrement ils ne révoqueront pas l'autorité en doute ; voici comment ce grand théoricien s'exprime à ce sujet :

Le *grand demi-ton* (demi-ton majeur), par exemple, d'*ut* à *ré* bémol est dans une proportion de 16/15, et le *petit demi-ton* (demi-ton mineur), par exemple, d'*ut* à *ut* dièze, dans une proportion de 25/24. Ce qui démontre que la distance de *ut* à *ré* bémol est plus grande que celle d'*ut* à *ut* dièze, c'est-à-dire justement le contraire de ce qu'avancent MM. Damour et Bornett.

Ces messieurs se trompent encore en donnant une double manière d'exécution aux *sextolets* : il est fastidieux de revenir aussi souvent sur ce fait ; mais puisqu'on semble s'obstiner à répandre une pareille absurdité, il est de notre devoir de la relever autant de fois que nous la rencontrerons ; faut-il donc répéter que le sextolet ne s'exécute pas comme un double triolet : dans le premier cas, l'accentuation tombe sur la première note seulement ou quelquefois, mais très-légèrement, sur la troisième et la cinquième ; et dans le second, sur la première et la quatrième, c'est-à-dire que le sextolet s'exécute comme des croches dans une mesure à 3/4, et le double triolet comme des croches dans une mesure à 6/8. S'il en était autrement, la plus grande confusion en résulterait inévitablement parmi les artistes d'un orchestre. On peut trouver parfois, dans quelques partitions des grands maîtres, le contraire de la règle que nous venons de donner ; mais on ne devra pas établir un principe sur ce qui n'a sans doute été qu'une négligence.

Cette première partie des études élémentaires nous paraît néanmoins traitée avec conscience, et nous pensons que si MM. Damour et Bornett s'étaient adjoint en commençant leur travail un collaborateur aussi éclairé que M. Elwart, qui, par la suite, les a si bien secondés dans les deux autres parties, ils eussent certainement évité ces taches légères.

G. Kastner.

NOUVELLES.

*** Nos lecteurs nous sauront gré de ne pas parler d'un petit opéra représenté à l'Opéra-Comique cette semaine sous le titre : *Un Conte d'autrefois*. C'est une erreur de quelques gens d'esprit qui se sont *grandement* trompés et qui sont en fond pour prendre leur revanche.

*** La représentation de Cosme de Médicis, au plutôt *Ginevra*, se trouve encore ajournée par force majeure. C'est l'indisposition de Mme Stolz, qui, cette fois, oppose un retard à l'impatience du public. Pour ne pas retarder plus longtemps la représentation, on fait apprendre en toute hâte le rôle que le compositeur avait écrit primitivement pour Mme Dorus, à Mlle Honorine de Paw : la jeune cantatrice que l'Opéra vient d'engager à la suite d'une seule audition, comme donnant les plus grandes espérances. On pense pourtant que la santé de Mme Stolz se rétablira assez promptement pour donner cet ouvrage le 5 mars prochain.

*** Mlle Taglioni a dû faire ses adieux au public de Saint-Pétersbourg, hier, samedi, 24, dans une représentation, pour laquelle on a monté tout exprès un ballet nouveau, intitulé *Marinda*, ou *le Naufrage*, avec une richesse de décors, qui devait, disait-on, surpasser tout ce que la Russie avait vu jusques-là en fait de luxe théâtral. Mlle Taglioni doit traverser l'Allemagne pour se rendre à Paris, d'où elle passera à Londres. L'automne la retrouvera sur les bords de la Newa.

*** On sait l'itinéraire des princesses du théâtre, comme de celles du monde. Nous annoncerons donc que Mlle Falcon, se rendant en Italie, est arrivée à Marseille.

*** Une puissante faveur a su aplanir les difficultés qui s'opposaient à ce que Mme Damoreau donnât son bénéfice dans la salle de l'Opéra. En outre rien n'a été refusé à la transfuge. Elle aura Duprez et Levasseur avec lesquels elle doit chanter un pasticio arrangé par MM Scribe et Aubert ; elle aura la *Cachoucha* par Mlles Elssler ; le ballet de la *Dansomanie*, vieillerie, que Mlle Fanny Elssler se charge de rajeunir. Joignez à cela une grande scène du *Lara* de M. de Ruolz par Duprez, le 4e acte de la *Muette*, avec Mme Volnys pour Fenella. C'est une recette assurée par force majeure ; impossible que le public résiste au séduisant appel de tant de notabilités, et ne succombe pas à une conspiration si *artistement* tramée contre sa bourse.

*** De même qu'il y a deux Nourrit, il y a aussi deux Duprez. Le frère du ténor que nous avons reconnu sur l'Italie vient de signer un engagement pour le théâtre royal de Bruxelles.

*** Ivanoff va devancer à Londres ses camarades du théâtre Italien, qui ne s'y rendent qu'à la fin de la saison. On annonce également le départ d'une danseuse de l'Opéra, Mlle Forster qui va se montrer au King's-Theatre.

*** Les concerts se multiplient dans nos salons aristocratiques, et il y aura bientôt dans le monde plus de virtuoses que d'auditeurs. Mmes la comtesse Merlin, la baronne Delmar, de Pontalba, de Rigny, M. Williams Hope ont fait assaut de merveilles musicales ; la première des dames que nous venons de citer, a soutenu, surtout avec éclat, la réputation traditionnelle et presque classique dont jouit son salon sous le rapport du chant ; dernièrement, elle a exécuté d'une manière entraînante avec le concours du prince de Belgiojoso, du comte Poniatowski et de Lablache, le quatuor qui termine le second acte de Lucia. On a, dans la même soirée, entendu Mme la comtesse de Sparre (Mlle Naldi), dont la voix n'a rien perdu de la pureté comme de l'énergie passionnée qui la distinguaient jadis au théâtre.

*** Le second bénéfice de Mlle Taglioni au théâtre impérial de Saint-Pétersbourg, a produit 54,000 roubles, s'il en faut croire la renommée qui vient, il est vrai, de loin. Ce qu'il y a de sûr, c'est

Digitized by Google

que Mlle Taglioni, dont la danse était parmi nous considérée comme le type, le symbole de la candeur originale, a exécuté le *cachucha!* Pendant la représentation, un cadeau magnifique a été envoyé à l'heureuse bénéficiaire par l'empereur : c'est une fleur de vergissmeine-nicht (*ne m'oubliez pas*), toute de diamants et de turquoises. Quelques jours après, pour la fête du grand-duc Michel, Mlle Taglioni est allée danser au théâtre de l'Hermitage et devant la cour seule.

*** Mme Pradher vient de jouer avec succès, à Toulon, le rôle de *Charlotte* dans *l'Ambassadrice*.

*** Parmi toutes les merveilles qu'on cite de la mise en scène de la *Juive* (*die Judin*) au grand théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg, il est question de VINGT-QUATRE chevaux blancs, magnifiquement caparaçonnés, qui, à la fin du premier acte, paraissent sur la scène, et exécutent diverses manœuvres au son des fanfares.

*** Deux chutes de lustres, pendant la représentation de deux grands opéras viennent presque en même temps d'avoir lieu dans les deux mondes. A Marseille, on exécutait le ballet du cinquième acte de *Gustave*, lorsqu'un des lustres qui font partie de la décoration est tombé sur la tête de la première danseuse, Mme Finard. Grâce aux soins les plus empressés, l'état de la blessée n'inspire aucune inquiétude. Dans l'autre accident, dont la scène est le théâtre de New-York, c'est le lustre de la salle, qui, pendant le quatrième acte de *Robert-le-Diable*, est tombé avec fracas sur le parterre. On ne peut penser sans frémir aux malheurs qui pouvaient arriver : par une espèce de miracle, le lustre, soutenu sur une pointe de fer longue de trois pieds qui terminait son extrémité inférieure, était resté droit sur la rampe des stalles, semblable à une toupie maintenue en équilibre. Les spectateurs qui avaient manqué d'être broyés en sont été quittes pour des flots d'huile.

*** On nous écrit de Milan, que Mlle Francilla Pixis continue ses succès dans le *Cenerentola*, qu'elle a déjà chantée dix fois, et les Milanais, en la rappelant à la fin de chaque représentation, lui prouvent qu'elle est définitivement adoptée. M. Pixis, qui doit donner le mois prochain un grand concert au théâtre *Della Scala*, n'est pas resté en arrière de tous les célèbres compositeurs qui ont mis tant d'empressement de prouver à M. Pacini quel vif intérêt ils prenaient au désastre qu'il a éprouvé lors de l'incendie de la salle Favart; il vient de lui envoyer un nouveau morceau de sa composition, destiné à enrichir le livre musical des *Cent-et-Un* que publie cet éditeur.

*** La rigueur de l'hiver a réveillé dans tous les cœurs la sympathie la plus vive pour les pauvres. Chacun tâche de contribuer selon ses moyens au soulagement de leur misère. C'est aussi dans ce noble but que M. Damouchel vient de publier une charmante valse pour le piano, chez Henri Lemoine, rue de l'Échelle, 9. M. Damouchel est un ancien élève de John Field, qui, après avoir professé une quinzaine d'années en Russie, est venu jouir à Paris du fruit de ses économies.

*** A un des brillants concerts que donne M. le duc d'Orléans avec une royale magnificence, M. Alary a présenté les quatre artistes italiens, auxquels il s'est chargé de servir d'introducteur dans tous les salons dilettanti de la capitale. Leur talent a réuni les suffrages de cet auditoire d'élite. Parmi les morceaux qu'ils ont fait entendre, on a surtout accueilli avec une faveur marquée une cantate de M. Alary, intitulée : *Il lago di como*, que Rubini avait déjà chantée l'année dernière avec tant de succès dans plusieurs salons, et entre autres chez Mme la comtesse Merlin. La satisfaction inspirée par ce morceau a été telle, que Mme la duchesse d'Orléans, dont la protection éclairée ne fait jamais défaut aux artistes, a daigné venir elle-même adresser au jeune maestro les paroles les plus flatteuses. S. A. R. ne s'en est pas tenue là, et elle a fait à M. Alary l'honneur de lui faire demander par M. Auber le morceau qui avait produit tant d'effet.

*** La société des concerts du Conservatoire doit exécuter à son quatrième concert, qui a *lieu aujourd'hui même*, un *Credo* extrait de la messe d'essai de M. A. Elwart, l'un de nos collaborateurs. M. Abris Dupont est chargé d'un solo de tenor, qu'il chante, dit-on, avec une expression toute séraphique; et l'on ajoute que cette composition religieuse de M. Elwart, mérite d'obtenir du succès.

*** On nous écrit de Dijon pour nous annoncer le succès sans exemple que vient d'obtenir dans cette ville l'opéra de la *Juive*, monté par le directeur M. Bousique avec beaucoup de luxe, et dont l'exécution assez satisfaisante a été soutenue principalement par Mlle Annette Lebrun, qui, après avoir été *hyspe* à notre Opéra-Comique, est devenue *cédre* dans les théâtres de la province. Dijon qui, grâce à la propagande musicale, possède, comme d'autres localités plus importantes, une société philharmonique, a dernièrement applaudi un très-brillant concert donné par les Mélomanes indigènes. Dans le programme des morceaux exécutés, figurait une ouverture du crû, qui a reçu un fort bon accueil.

*** Une lettre de Toulouse est venue apporter à Paris une triste nouvelle que nous espérons encore voir démentie comme tant d'autres non moins sinistres qu'une singulière monomanie a fait pleuvoir souvent sur nos artistes. Lafeuillade, chanteur agréable, que nous avons entendu autrefois à l'Opéra-Comique vient de subir l'amputation des deux jambes. On n'explique pas l'accident qui aurait rendu cette cruelle opération nécessaire.

*** Le Compositeur distingué auquel l'Opéra-Comique doit les partitions de *l'Alcade de la Vega*, de *Colporteur*, du *Duc de Guise*, et qui a enrichi, d'ailleurs, la musique instrumentale d'un grand nombre de quatuors et quintetti du premier ordre, M. Onslow vient de faire, par sa femme, un brillant héritage. Cette fois du moins la fortune, contre son habitude, aura su aller au mérite.

*** Le jeune débutant de l'Opéra-Comique, Roger, sur la tête duquel reposent tant d'espérances dramatiques, compte aussi dans la famille des souvenirs de ce genre : il est, dit-on, le petit fils d'un ancien directeur du théâtre de l'Ambigu-Comique, nommé Corse, qui a joué au commencement de ce siècle d'une assez grande célébrité sur les boulevards du Temple.

*** Le chef d'orchestre du théâtre de Saint-Pétersbourg, M. Maurer, vient d'écrire une partition sur un libretto arrangé d'après un vaudeville français, *la Savonette impériale*. Il est remarquable que partout pays nous gardons toujours le monopole des conceptions théâtrales. Les théâtres étrangers ne vivent que d'emprunts faits à l'imagination de nos auteurs dramatiques.

*** La réunion générale des cinq divisions de chant de l'Orphéon a eu lieu le dimanche 11 février, en présence d'un nombreux et brillant auditoire, dans lequel on remarquait le ministre de l'instruction publique, le comte de Rambuteau, préfet de la Seine; MM. Berton, Lebrun, Jomard, de l'Institut, et beaucoup d'autres notabilités. Rien de plus étonnant que ce concert de pure musique vocale, exécuté sans aucun accompagnement d'orchestre, avec autant de justesse que de précision, par un aussi grand nombre d'élèves des écoles primaires, d'enfants et d'ouvriers. La marche d'*Idoménée* de Mozart, disposée en vocalise à quatre parties, des fragments d'Auber et de Rossini, et le chœur final les *Trois Gloires*, de M. B. Wilhem, ont été redemandés d'une voix unanime par une assemblée vivement émue de ce spectacle si intéressant, qui atteste les progrès de la civilisation. En se retirant, le ministre de l'instruction publique, après avoir exprimé le plaisir et la surprise que lui causaient les immenses résultats de la méthode de M. Wilhem, a chargé cet habile inspecteur de l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris, de présenter une liste des professeurs et des élèves qui auront mérité des encouragements et des témoignages de satisfaction.

*** Voici quelques renseignements sur une jeune et belle cantatrice allemande, Mlle Agnès Schebest, récemment arrivée à Paris pour faire sanctionner dans cette capitale des arts la réputation qu'elle s'est acquise dans sa patrie. Elle est née à Vienne le 15 février 1815, et entre par conséquent dans sa vingt-quatrième année : fille d'un militaire autrichien, les changements de garnison imposés à son père, la promenèrent dès son enfance de ville en ville, et jusqu'en Italie, où elle puisa dans l'influence de ce climat tout musical sa vocation pour le chant. Parmi ses maîtres on en cite un qui lui fut commun avec la célèbre madame Schroeder Devrient; elle débuta au théâtre de Dresde, par de petits rôles, et par un exercice auquel on attribue le prodigieux développement de son organe, l'habitude de chanter dans les chœurs. A 17 ans, elle se rendit en Hongrie, où, sur le théâtre de Cassb, elle commença à signaler un talent de premier ordre, qui a depuis excité l'enthousiasme à Vienne, Stuttgard, Carlsruhe. Nous ne pouvons donner à nos lecteurs une meilleure idée de son talent qu'en rapportant ici l'opinion exprimée sur elle par un de nos collaborateurs, excellent juge, M. Panofka : « La voix de Mlle Agnès Schebert c'est, à vrai dire, qu'un mezzo-soprano, dont l'étendue propre embrasse deux octaves, à partir du *sol*; mais les organes semblables au sien sont rares, et nous avouerons n'en avoir jamais entendu qui lui soit comparable. A ce don précieux, dont elle tire le plus heureux parti, il faut ajouter ce prestige de la figure la plus gracieuse et la plus expressive, le charme de gestes et de mouvements pleins d'aisance et de naturel, l'attrait d'un jeu saisissant et passionné, etc. etc. » Nous serions tentés de résumer le brillant éloge de M. Panofka par ce vers de l'Arioste sur la belle Angélique :

Fece natura, e poi ruppe la stampa.

*** Meyerbeer vient de partir pour l'Allemagne ; il espère être de retour à Paris le 1er mai prochain.

*** M. Chopin, ce pianiste aussi extraordinaire que modeste, a été appelé à la cour dernièrement, pour y être entendu en cercle intime. On a su apprecier là, comme dans une réunion d'artistes, le mérite éminent du jeune compositeur, mais on a surtout admiré ses inépuisables improvisations qui ont presque fait tous les frais de la soirée, et lui ont valu d'unanimes applaudissements.

*** Vendredi dernier, un nombreux auditoire où circulaient au milieu d'une corbeille de jolies femmes, la plupart des notabilités de la littérature et des arts, était réuni chez notre Gérant pour la sixième soirée musicale de cet hiver. Mlle *Alessandri*, la charmante cantatrice du théâtre Italien, et Mme Basin qui serait digne d'en être, ont chanté chacune un air italien, avec la pureté de voix et de méthode qu'on leur connaît ; Mme Gay-Sainville a prêté le *brio* de sa voix passionnée, à deux romances de M. Strunz, habile compositeur, qui, avec des qualités de talent, bien rares aujourd'hui, n'a qu'un défaut plus rare encore, sa modestie. Ces deux romances, d'une mélodie saisissante et originale, ont produit le plus grand effet, et sont intitulées : *Prière de la Jeune proscrite et le Gitano*. Pour en finir avec la partie vocale, il faut payer un juste tribut d'éloges à une délicieuse romance, *le Marin*, chantée avec beaucoup d'expression par l'auteur, notre célèbre violon, Lafont. La partie instrumentale n'a pas été moins brillante. Mme Fenillet, la digne émule de Labarre sur la harpe, a exécuté des variations de sa composition sur le vieil air, *ô ma tendre musette*, auquel la magie de son talent rendait toutes les grâces de la jeunesse. M. *Batta* a joué des variations sur l'air de *Joconde*, et *l'on revient toujours à ses premiers amours*. Ce qu'on a dit du gosier de quelques chanteurs, on peut l'appliquer à l'archet de ce virtuose : il a des *larmes* dans son violoncelle. Le violon de M. Lecointe n'a pas été accueilli avec moins de valeur dans un solo très-remarquable. Enfin, le bouquet a été la réunion dans un ravissant trio de trois artistes du premier ordre : *Osborne*, pour le piano, *Batta*, pour le violoncelle, et *Ernst*, pour le violon. Le trio était l'œuvre du premier auquel nous en faisons un sincère compliment ; quant à l'exécution, il faut renoncer à en rendre la perfection avec les paroles. Quels détails et quel ensemble ! Tous trois ont joué comme un seul homme, et cet homme-là, s'il existait, serait le premier musicien du monde.

*** Mercredi, 1er mars, M. Ernst donnera, à la salle Chantereine, un concert dont nous donnons le programme qui intéresse les amateurs de musique qui s'y rendront, nous ne pouvons en douter, avec empressement. Première Partie. 1. Ouverture de Kreutzer. 2. Duo de l'op. *Belisario*, de Donizetti, chanté par MM. Maras et Perugini. 3. Souvenirs d'*Othello*, fantaisie pour le violon d'Ernst. 4. Quartello de l'opéra *Parisina*, de Donizetti, chanté par Mme Peragini, MM. Mazas, Perugini, Négri. 5. Duo pour piano et violon, sur des motifs de *Guillaume Tell*, exécuté par MM. Osborne et Ernst. Deuxième Partie. 1. Ouverture de Manschara 2. Élégie et Andantino, mélodie pour le violon, par Ernst, suivies de la Romanesca, exécutées par Ernst. 3. Romance de Bellini, chantée par M. Maras. 4. Solo de flûte par M. Frisch. 5. Quatuor, de Rossini, chanté par Mme Perugini, MM. Maras, Perugini, Négri. 6. Caprices sur un thème du *Pirate*, de Bellini, par Ernst. Le Piano sera tenu par M. Alary. Prix du Billet, 10 francs. On peut se procurer des Billets d'avance chez MM. les éditeurs de musique Schlesinger, rue Richelieu ; Lauber, boulevard Montmartre ; Pacini, boulevard des Italiens, et le soir du Concert, à l'entrée.

*** M. Alkan donnera jeudi, 3 mars, un concert dans les salons de M. Pape, dont voici le programme : 1. Second trio de Meyeder, exécuté par MM Ernst, Batta et Alkan. 2. Duo italien chanté par M. Dérivis et Mme Marix. 3. Troisième Concerto *da Camera*, composé et exécuté pour la première fois par M. Alkan. 4. Air chanté par Mlle d'Henain. 5. Deux Etudes par M. Alkan : no 1, le Vent, no 2, *ut* dièze. 6. Le Moine chanté par M. Dérivis. 7. Fantaisie nouvelle composée et exécutée par M. Batta. 8. Duo français chanté par M. *** et Mlle ***. 9. Fragments de la symphonie en *la*, de Beethoven, exécutés sur deux pianos, par MM. Alkan, Chopin, Guttmann et Zimmerman. 10. Chansonnette chantée par M. Levassor. Prix du Billet : 10 francs, on en trouve chez les principaux marchands de musique.

*** Le concert de M. Osborne aura lieu le 15 mars ; nous donnerons le programme de cette soirée qui promet d'être intéressante.

*** Madame Bellevielle-Oury donnera son concert dans les salles de M. Erard, lundi 5 mars. Nous donnerons le programme dans notre prochain numéro.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

SOUSCRIPTION.

Bibliothèque Musicale

PORTATIVE,

RÉPERTOIRE MODERNE DU THÉATRE ITALIEN.

1re Liv. L'Elissir d'Amore de Donizetti.
2. — Othello de Rossini.
3. — Matrimonio segreto de Cimarosa.
4. — Anna Bolena de Donizetti.
5. — Barbiere di Seviglia de Rossini.
6. — Il Crociato de Meyerbeer.
7. — La Parisina de Donizetti.
8. — La Gazza Ladra de Rossini.
9. — Fidelio de Beethoven.
10. — La Donna del Lago de Rossini.
11. — Emma di Resburgo de Meyerbeer.
12. — Tancredi de Rossini.

Il paraîtra chaque mois, à dater du 25 décembre, une livraison contenant un opera complet avec paroles italiennes et accompagnement de piano. Le prix de la souscription, pour chaque opera, est de 8 francs net. La dernière livraison sera payée d'avance. Separément chaque opéra se vendra 10 fr.

La 1re livraison : *L'Elissir d'Amore de Donizetti* est en vente.

La 2e livraison paraîtra le 1er mars, la 3e le 15 mars.

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU,

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRA.

Chez MAURICE SCHLESINGER, rue Richelieu, 97.

L'Abonné paiera la somme de 50 fr. ; il recevra pendant l'année *deux morceaux de Musique instrumentale, ou une partition, ou un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine ; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque Abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* fr. par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr. ; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

Les Abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie.

Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'Abonné, trois morceaux et une partition.

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque Abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. N° 9.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	0
6 m.	15	17	»	19	»
1 an.	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 4 MARS 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Symphonie avec chœurs de Beethoven, par BERLIOZ. — Théâtre italien, *Parisina*, de Donizetti, par ***. — Concert de M. Ernst. — Revue critique, six préludes et fugues de Mendelsohn, par KASTNER. — Nouvelles.

Symphonie avec Chœurs de Beethoven.

Analyser une pareille composition est une tâche difficile et dangereuse que nous avons longtemps hésité à entreprendre; une tentative téméraire dont l'excuse ne peut être que dans nos efforts persévérants pour nous mettre au point de vue de l'auteur, pour pénétrer le sens intime de son œuvre, pour en éprouver l'effet, et pour étudier les impressions qu'elle a produites jusqu'ici sur certaines organisations exceptionnelles et sur le public. Parmi les jugements divers qu'on a portés sur elle, il n'y en a peut-être pas deux dont l'énoncé soit identique. Certains critiques la regardent comme une *monstrueuse folie;* d'autres n'y voient que les *dernières lueurs d'un génie expirant;* quelques-uns, plus prudents, déclarent n'y rien comprendre quant à présent, mais ne désespèrent pas de l'apprécier, au moins approximativement, plus tard; la plupart des artistes la considèrent comme une conception extraordinaire dont quelques parties néanmoins demeurent encore inexpliquées ou sans but apparent. Un petit nombre de musiciens naturellement portés à examiner avec soin tout ce qui tend à agrandir le domaine de l'art, et qui ont mûrement réfléchi sur le plan général de la symphonie avec chœurs après l'avoir lue et écoutée attentivement à plusieurs reprises, affirment que cet ouvrage leur paraît être la plus magnifique expression du génie de Beethoven : cette opinion, nous l'avons déjà dit dans un précédent article, est celle que nous partageons.

Sans chercher ce que le compositeur a pu vouloir exprimer d'idées à lui personnelles, dans ce vaste poëme musical, étude pour laquelle le champ des conjectures est ouvert à chacun, et que M. Urban (1), d'ailleurs, a faite dernièrement avec un talent et une sagacité rares, voyons si la nouveauté de la forme ne serait pas ici justifiée par une intention indépendante de toute pensée philosophique ou religieuse, également raisonnable et belle pour le chrétien fervent, comme pour le panthéiste et pour l'athée, par une intention, enfin, purement musicale et poétique.

Beethoven avait écrit déjà huit symphonies avant celle-ci. Pour aller au-delà du point où il était alors parvenu à l'aide des seules ressources de l'instrumentation, quels moyens lui restaient? l'adjonction des voix aux instruments. Mais pour observer la loi du crescendo, et mettre en relief dans l'œuvre même la

(1) Voyez sa revue musicale dans le feuilleton du *Temps*, du 25 janvier.

Digitized by Google

puissance de l'auxiliaire qu'il voulait donner à l'orchestre, n'était-il pas nécessaire de laisser encore les instruments figurer seuls sur le premier plan du tableau qu'il se proposait de dérouler?.... Une fois cette donnée admise, on conçoit fort bien qu'il ait été amené à chercher une musique mixte qui pût servir de liaison aux deux grandes divisions de la symphonie; le récitatif instrumental fut le pont qu'il osa jeter entre le chœur et l'orchestre, et sur lequel les instruments passèrent pour aller se joindre aux voix. Le passage établi, l'auteur dut vouloir motiver, en l'annonçant, la fusion qui allait s'opérer, et c'est alors que, parlant lui-même par la voix d'un coryphée, il s'écria, en employant les notes du récitatif instrumental qu'il venait de faire entendre : *Amis! pas de pareils accords, mais commençons des chants plus agréables et plus remplis de joie!* Voilà donc, pour ainsi dire, le traité d'alliance conclu entre le chœur et l'orchestre; la même phrase de récitatif, prononcée par l'un et par l'autre, semble être la formule du serment. Libre au musicien ensuite de choisir le texte de sa composition chorale : c'est à Schiller que Beethoven va le demander; il s'empare de l'*Ode à la Joie*, la colore de mille nuances que la poésie toute seule n'eut jamais pu rendre sensibles, et s'avance en augmentant jusqu'à la fin de pompe, de grandeur et d'éclat.

Telle est, si je ne me trompe, la raison de l'ordonnance générale de cette immense composition, dont nous allons maintenant étudier en détail toutes les parties.

Le premier morceau, empreint d'une sombre majesté, ne ressemble à aucun de ceux que Beethoven écrivit antérieurement. L'harmonie en est d'une hardiesse quelquefois excessive : les dessins les plus originaux, les traits les plus expressifs, se pressent, se croisent, s'entrelacent en tout sens, mais sans produire ni obscurité, ni encombrement; il n'en résulte, au contraire, qu'un effet parfaitement clair, et les voix multiples de l'orchestre qui se plaignent ou menacent, chacune à sa manière et dans son style spécial, semblent n'en former qu'une seule, si grande est la force du sentiment qui les anime.

Cet *Allegro maestoso*, écrit en *ré* mineur, commence cependant sur l'accord de *la*, sans la tierce, c'est-à-dire sur une tenue des deux notes *la, mi*, disposées en quinte, arpégées en dessus et en dessous par les premiers violons, altos et contre-basses, de manière à ce que l'auditeur ignore s'il entend l'accord de *la* mineur, celui de *la* majeur, ou celui de la dominante de *ré*. Cette longue indécision de la tonalité donne beaucoup de force et un grand caractère à l'entrée du *tutti* sur l'accord de *ré mineur*. La péroraison contient des accents dont l'âme s'émeut tout entière; il est impossible de rien entendre de plus profondément tragique que ce chant des instruments à vent sous lequel une phrase chromatique en trémolo des instruments à cordes s'enfle et s'élève peu à peu, en grondant comme la mer aux approches de l'orage. C'est là une sublime inspiration.

Nous aurons plus d'une occasion de faire remarquer dans cet ouvrage des aggrégations de notes auxquelles il est vraiment impossible de donner le nom d'accords; et nous devrons reconnaître que la raison de ces anomalies nous échappe complétement. Ainsi, à la page 17 de l'admirable morceau dont nous venons de parler, on trouve un dessin mélodique de clarinettes et bassons, accompagné de la façon suivante dans le ton d'*ut* mineur : la basse frappe d'abord le *fa dièze* portant *septième diminuée*, puis *la bémol* portant *tierce, quarte* et *sixte augmentée*, et enfin *sol*, au-dessus duquel les flûtes et hautbois frappent les notes *mi bémol, sol, ut*, qui donneraient un accord *de sixte et quarte*, résolution excellente de l'accord précédent, si les seconds violons et altos ne venaient ajouter à l'harmonie les deux sons *fa naturel* et *la bémol*, qui la dénaturent et produisent une confusion fort désagréable et heureusement fort courte. Ce passage est peu chargé d'instrumentation et d'un caractère tout à fait exempt de rudesse, je ne puis donc comprendre cette quadruple dissonance si étrangement amenée et que rien ne motive. On pourrait croire à une faute de gravure, mais en examinant bien ces deux mesures et celles qui précèdent, le doute se dissipe, et l'on demeure convaincu que telle a été réellement l'intention de l'auteur.

Le *Scherzo vivace* qui suit ne contient rien de semblable; on y trouve, il est vrai, plusieurs pédales hautes et moyennes sur la tonique, passant au travers de l'accord de dominante; mais j'ai déjà fait ma profession de foi au sujet de ces tenues étrangères à l'harmonie, et il n'est pas besoin de ce nouvel exemple pour prouver l'excellent parti qu'on en peut tirer quand le sens musical les amène naturellement. C'est au moyen du rhythme surtout que Beethoven a su répandre tant d'intérêt sur ce charmant badinage; le thème si plein de vivacité, quand il se présente avec sa réponse fuguée entrant au bout de quatre mesures, pétille de verve ensuite lorsque la réponse, paraissant une mesure plus tôt, vient dessiner un rhythme ternaire au lieu du rhythme binaire adopté en commençant.

Le milieu du *Scherzo* est occupé par un *presto* à *deux temps*, d'une jovialité toute villageoise, dont le thème se déploie sur une pédale intermédiaire tantôt tonique et tantôt dominante, avec accompagnement d'un contre-thème qui s'harmonise aussi également bien avec l'une et l'autre note tenues, *dominante et tonique*. Ce chant est ramené en dernier lieu par une phrase de hautbois, d'une ravissante fraicheur, qui, après s'être quelque temps balancée sur l'accord de neuvième dominante majeure de *ré*, vient s'épanouir

dans le ton de *fa naturel* d'une manière aussi gracieuse qu'inattendue. On retrouve là un reflet de ces douces impressions si chères à Beethoven, que produisent l'aspect de la nature riante et calme, la pureté de l'air, les premiers rayons d'un soleil de printemps.

Dans l'*adagio cantabile*, le principe de l'unité est si peu observé qu'on pourrait y voir plutôt deux morceaux distincts qu'un seul. Au premier chant en *si bémol* à quatre temps, succède une autre mélodie absolument différente en *ré majeur* et à trois temps; le premier thème, légèrement altéré et varié par les premiers violons, fait une seconde apparition dans le ton primitif pour ramener de nouveau la mélodie à trois temps, sans altérations ni variations, mais dans le ton de *sol majeur;* après quoi, le premier thème s'établit définitivement et ne permet plus à la phrase rivale de partager avec lui l'attention de l'auditeur. Il faut entendre plusieurs fois ce merveilleux *andante* pour s'accoutumer tout à fait à une aussi singulière disposition. Quant à la beauté de toutes ces mélodies, à la grâce infinie des ornements dont elles sont couvertes, aux sentiments de tendresse mélancolique, d'abattement passionné, de religiosité rêveuse qu'elles expriment, si ma prose pouvait en donner une idée seulement approximative, la musique aurait trouvé dans la parole écrite une émule que le plus grand des poëtes lui-même ne parviendra jamais à lui opposer.

Nous touchons au moment où les voix vont s'unir à l'orchestre. Les violoncelles et contre-basses entonnent le récitatif dont nous avons parlé plus haut, après une ritornelle des instruments à vent, rauque et violente comme un cri de colère. L'accord de sixte majeure, *fa*, *la*, *ré*, par lequel ce *presto* débute, se trouve altéré par une appogiature sur le *si bémol*, frappée en même temps par les flûtes, hautbois et clarinettes; cette sixième note du ton de *ré mineur* grince horriblement contre la dominante et produit un effet excessivement dur. Cela exprime bien la fureur et la rage, mais je ne vois pas ce qui peut exciter ici un sentiment pareil, à moins que l'auteur, avant de faire dire à son coryphée : *Commençons des chants plus agréables*, n'ait voulu par un bizarre caprice calomnier l'harmonie instrumentale. Il semble la regretter cependant, car entre chaque phrase du récitatif des basses, il reprend, comme autant de souvenirs qui lui tiennent au cœur, des fragments des trois morceaux précédents; et de plus, après ce même récitatif, il place dans l'orchestre, au milieu d'un choix d'accords exquis, le beau thème que vont bientôt chanter toutes les voix, sur l'ode de Schiller. Ce chant, d'un caractère doux et calme, s'anime et se brillante peu à peu, en passant des basses, qui le font entendre les premières, aux violons et aux instruments à vent. Après une interruption soudaine, l'orchestre entier reprend la furibonde ritornelle déjà citée, et qui annonce ici le récitatif vocal.

Le premier accord est encore posé sur un *fa* qui est censé porter la tierce et la sixte, et qui les porte réellement; mais cette fois l'auteur ne se contente pas de l'appogiature du *si bémol*, il y ajoute celles du *sol*, du *mi* et de l'*ut dièze*, de sorte que TOUTES LES NOTES DE LA GAMME DIATONIQUE MINEURE se trouvent frappées en même temps et produisent l'épouvantable assemblage des sons *fa*, *la*, *ut dièze*, *mi*, *sol*, *si bémol*, *ré*.

Le compositeur français, Martin, dit Martini, dans son opéra de *Sapho*, avait, il y a quarante ans, voulu produire un hurlement d'orchestre analogue, en employant à la fois tous les intervalles diatoniques, chromatiques et enharmoniques, au moment où l'amante de Phaon se précipite dans les flots: sans examiner l'opportunité de sa tentative et sans demander si elle portait ou non atteinte à la dignité de l'art, il est certain que son but ne pouvait être méconnu. Ici, mes efforts pour découvrir celui de Beethoven sont complétement inutiles. Je vois une intention formelle, un projet calculé et réfléchi de produire deux discordances, dont la seconde est cent fois pire que la première, et cela aux deux instants qui précèdent l'apparition successive du récitatif dans les instruments et dans la voix; mais j'ai beau chercher la raison de cette idée, et je suis forcé d'avouer qu'elle m'est inconnue. Continuons.

Le coryphée, après avoir chanté son récitatif dont les paroles, nous l'avons dit, sont de Beethoven, expose seul, avec un léger accompagnement de deux instruments à vent et de l'orchestre à cordes en pizzicato, le thème de l'ode à la Joie. Ce thème paraît jusqu'à la fin de la symphonie, on le reconnaît toujours, et pourtant il change continuellement d'aspect. L'étude de ces diverses transformations offre un intérêt d'autant plus puissant, que chacune d'elles produit une nuance nouvelle et tranchée dans l'expression d'un sentiment unique, celui de la joie. Cette joie est au début pleine de douceur et de paix ; elle devient un peu plus vive au moment où la voix des femmes se fait entendre. La mesure change; la phrase, chantée d'abord à quatre temps, reparaît dans la mesure à 6/8 et formulée en syncopes continuelles; elle prend alors un caractère plus fort, plus agile et qui se rapproche de l'accent guerrier. C'est le chant de départ du héros sûr de vaincre, on croit voir étinceler son armure et entendre le bruit cadencé de ses pas. Un thème fugué, dans lequel on retrouve encore le dessin mélodique primitif, sert pendant quelque temps de sujet aux ébats de l'orchestre : ce sont les mouvements divers d'une foule active et remplie d'ardeur..... Mais le chœur rentre bientôt et chante énergiquement l'hymne joyeuse dans sa simplicité première, aidé des instruments à vent qui plaquent les accords en suivant la mélodie, et traversé en tous

Digitized by Google

sens par un dessin diatonique exécuté par la masse entière des instruments à cordes en unissons et octaves, L'andante maëstoso qui suit, est une sorte de choral qu'entonnent d'abord les ténors et les basses du chœur, réunis à un trombonne, aux violoncelles et aux contrebasses. La joie est ici religieuse, grave, immense; le chœur se tait un instant, pour reprendre avec moins de force ses larges accords, après un solo d'orchestre d'où résulte un effet d'orgue d'une grande beauté. L'imitation du puissant instrument des temples chrétiens, est produite par des flûtes dans le bas, des clarinettes dans le chalumeau, des sons graves de bassons, des altos divisés en deux parties, haute et moyenne, et des violoncelles jouant sur les deux cordes vides *sol*, *ré*, ou sur *ut bas* (à vide) et *ut* du médium, toujours en double corde. Ce morceau commence en *sol*, il passe en *ut*, puis en *fa*, et se termine par un point d'orgue sur la septième dominante de *ré*. Suit un grand allegro à 6/4, où se réunissent dès le commencement le premier thème déjà tant et si diversement reproduit, et le choral de l'andante précédent. Le contraste de ces deux idées est rendu plus saillant encore par une variation rapide du chant joyeux, exécutée par les premiers violons au-dessus des grosses notes du choral. Il y a moins de fougue, moins de grandeur et plus de légèreté dans le style du morceau suivant, une gaîté naïve, exprimée d'abord par quatre voix seules et plus chaudement colorée ensuite par l'adjonction du chœur, en fait le fond. Quelques accents tendres et religieux y alternent à deux reprises différentes avec la gaie mélodie, mais le mouvement devient plus précipité, tout l'orchestre éclate, les instruments de percussion, timballes, cymbales, triangle et grosse caisse frappent rudement les temps forts de la mesure; la joie reprend son empire, la joie populaire, tumultueuse, qui ressemblerait à une orgie, si, en terminant, toutes les voix ne s'arrêtaient de nouveau sur un rhythme solennel pour envoyer, dans une exclamation extatique, leur dernier salut d'amour et de respect à la divine joie. L'orchestre termine seul, non sans lancer encore, dans son ardente course, des fragments du premier thème dont on ne se lasse pas.

Une traduction aussi exacte que possible de la poésie allemande traitée par Beethoven, donnera maintenant au lecteur le motif de cette multitude de combinaisons musicales, savants auxiliaires d'une inspiration continue, instruments dociles d'un génie puissant et infatigable. La voici :

« O Joie! belle étincelle des dieux, fille de l'Élysée, nous entrons tout brûlants du feu divin dans ton sanctuaire! un pouvoir magique réunit ceux que le monde et le rang séparent; à l'ombre de ton aile si douce tous les hommes deviennent frères.

» Celui qui a le bonheur d'être devenu l'ami d'un ami; celui qui possède une femme aimable, oui, celui qui peut dire à soi une âme sur cette terre, que sa joie se mêle à la nôtre! mais que l'homme à qui cette félicité ne fut pas accordée se glisse en pleurant hors du lieu qui nous rassemble!

» Tous les êtres boivent la joie au sein de la nature; les bons et les méchants suivent des chemins de fleurs. La nature nous a donné l'amour, le vin et la mort, cette épreuve de l'amitié. Elle a donné la volupté au ver; le chérubin est debout devant Dieu.

» Gai! gai! comme les soleils roulent sur le plan magnifique du ciel, de même, frères, courez fournir votre carrière, pleins de joie comme le héros qui marche à la victoire.

» Que des millions d'êtres, que le monde entier se confonde dans un même embrassement! Frères, au-delà des sphères doit habiter un père bien aimé.

» Millions, vous vous prosternez? reconnaissez-vous l'œuvre du Créateur? cherchez l'auteur de ces merveilles au-dessus des astres, car c'est là qu'il réside.

» O Joie! belle étincelle des dieux, fille de l'Élysée, nous entrons tout brûlants du feu divin dans ton sanctuaire!

» Fille de l'Élysée, joie, belle étincelle des dieux!! »

Si le public du Conservatoire, en écoutant cette symphonie, avait entre les mains une traduction dans le genre de celle-ci, il suivrait mieux, très-certainement, la pensée du compositeur.

Il faudrait en outre, pour l'exécution, un nombre de chanteurs d'autant plus considérable, que le chœur doit évidemment couvrir l'orchestre en maint endroit, et que d'ailleurs, la manière dont la musique est disposée sur les paroles et l'élévation excessive du diapason des parties du chant, rendent fort difficile l'émission de la voix, et diminuent beaucoup le volume et l'énergie des sons.

Malgré tout, cependant, il est évident que ce même public, si froid d'abord pour cette partition colossale, commence à entrer sous son influence. Encore deux ou trois auditions, et il en sentira toutes les beautés. A nous aussi il a fallu du temps pour la comprendre et la bien goûter; mais au premier concert de cette année, où elle a été rendue par l'orchestre avec une si rare perfection, les impressions qu'elle a fait naître en nous ont été, sinon les plus passionnées, au moins les plus grandes, les plus élevées et les plus nobles qu'il nous eût été donné de connaître jusque-là.

Quand Beethoven, en terminant son œuvre, considéra les majestueuses dimensions du monument qu'il venait d'élever, il dut se dire : Vienne la mort maintenant, ma tâche est accomplie. H. Berlioz.

P. S. Le concert de dimanche dernier au Conservatoire, a été des plus magnifiques : la symphonie pastorale, la grande et sublime

scène des enfers *d'Armide;* le septuor de Beethoven, exécuté par tous les instruments à cordes de l'orchestre avec une précision qui ferait honneur au plus habile quatuor; un solo de basson, dans lequel M. Villent a dignement soutenu la réputation qu'il s'est acquise depuis plusieurs années sur cet instrument difficile; et enfin un *Credo* de M. Elwart, se sont partagé l'attention et les applaudissements de l'assemblée. Ce dernier morceau excitait un vif intérêt, comme nouveauté et comme production d'un jeune compositeur dont le mérite est de jour en jour mieux apprécié : c'est une œuvre largement conçue, expressive et brillante. Le côté poétique du texte sacré a été mis en relief par M. Elwart avec autant d'habileté que de bonheur; il aurait dû seulement accueillir moins facilement quelques détails de style mélodique, dont le caractère n'est peut-être pas assez élevé pour le genre; il nous semble aussi que la petite flûte ne devrait pas figurer, à découvert du moins, dans l'instrumentation d'un tel morceau; ses notes aiguës ne sont pas motivées, et l'effet d'ailleurs n'en est pas très-bon en soi. A part ces observations, que nous croyons devoir soumettre à l'auteur, cet ouvrage mérite entièrement le beau succès qu'il a obtenu, et fait bien augurer des compositions profanes ou religieuses qui doivent lui succéder.

H. Berlioz.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Première représentation de Parisina, mélodrame en trois actes, de M. Romani, musique de Donizetti.

C'est au célèbre poëme de lord Byron que M. Romani a emprunté le sujet de son opéra, dont la partition nouvelle pour les Parisiens, avait été écrite, il y a près de sept ans, pour madame Ungher. Nous nous garderons bien de comparer la copie à l'original, et nous ajouterons que, comme libretto, elle n'offre pas de très-brillantes ressources au compositeur.

Un seigneur de Ferrare, *Azzo* ou *Airo*, après avoir fait mourir sa première femme, Mathilde, qu'il soupçonnait d'avoir manqué à la foi conjugale, arrache à sa paisible retraite, pour la faire mourir sur le trône, la jeune et belle *Parisina;* mais une fois encore les terribles soupçons de la jalousie s'éveillent dans son cœur. Un jeune homme de Ferrare, *Hugues*, a été le compagnon d'enfance de *Parisina;* avec les deux jeunes gens a grandi un amour inébranlable, une véritable passion italienne, qui poursuit la nouvelle princesse jusqu'au sein des grandeurs. *Hugues*, ignorant qu'il lui est défendu de venir à la cour, s'y présente à l'occasion d'un tournoi qui doit célébrer la dernière victoire d'*Ernest*, général des armées du prince de Ferrare; guidé par l'amour, il remporte le prix et reçoit la couronne des mains de *Parisina* elle-même. Les soupçons d'Azzo redoublent; il épie son épouse; la surprend endormie, l'entend prononcer dans un rêve des paroles d'amour pour *Hugues;* alors sa fureur est au comble; il réveille brutalement *Parisina*, qui, tremblante sous les menaces de son mari, fait l'aveu du sentiment qui la domine. Les deux amants sont aussitôt arrêtés, et leur mort est jurée. L'ordre est donné aux gardes d'interdire à tout le monde les portes du palais : « Un pareil ordre, c'est la mort, » s'écrie *Parisina;* mais au même instant paraît *Ernest* qui apprend à *Azzo* que *Hugues* est son fils, le fils de Mathilde, sa première femme, qui le lui a confié au moment de sa mort. *Azzo* et *Hugues*, stupéfaits à cette nouvelle, se jettent un regard glacial; il n'y a, dans leur cœur, de place ni pour l'amour paternel ni pour l'amour filial: c'est une scène effrayante entre ce père et ce fils qui déplorent la révélation d'un secret qu'ils auraient préféré ne jamais connaître. Cependant *Azzo*, vaincu par l'éloquence d'*Ernest*, révoque le jugement qu'il a prononcé; les deux malheureux sont graciés; mais *Ernest* reçoit l'ordre de conduire *Hugues* loin de Ferrare. Celui-ci trouve le moyen de faire parvenir à *Parisina* une lettre dans laquelle il lui propose de fuir avec lui. *Parisina* se met à prier, lorsqu'un chant lugubre se fait entendre; *Azzo* paraît et lui annonce qu'il a accompli sa vengeance; les galeries du fond s'ouvrent, et l'on aperçoit le cadavre de *Hugues; Parisina*, glacée d'effroi, tombe et meurt sur le corps de son amant.

Le poëme offre deux situations intéressantes : la scène du réveil au deuxième acte, et le dénoûment dont la force dramatique a véritablement inspiré le compositeur : ces deux parties de l'ouvrage ont été exécutées d'une manière remarquable par les grands chanteurs du Théâtre-Italien. Mais en général la musique de *Parisina* est peu importante: c'est un assemblage d'airs, de duos, ou plutôt de cantilènes, chantés alternativement par deux personnes, auxquels viennent se joindre des cavatines d'usage, et tout cela selon la forme adoptée par Donizetti dans tous ses ouvrages. Rien de nouveau, point de mélodie originale, point de morceaux d'ensemble développés; toujours les mêmes phrases modernes, brodées de fioritures, chantées du reste avec cette perfection qui ne peut appartenir qu'à d'admirables artistes tels que mademoiselle Grisi, Tamburini, Rubini. Les morceaux les plus saillants sont: Un chœur de femmes, au premier acte, dont la mélodie est suave et gracieuse, le duo entre *Parisina* et *Hugues*, le grand duo à effet et le quatuor du second acte, enfin le finale du troisième acte. Ces morceaux, quoique les mélodies n'en soient guère empreintes d'un cachet d'originalité, sont d'une conception dramatique, d'une facture large et d'un grand effet scénique; c'est par eux, et avec l'aide des grands artistes dont le talent a brillé d'un éclat extraordinaire, que *Parisina* se soutiendra et remplira encore quelquefois la salle Ventadour. Mademoiselle Grisi et Tamburini ont été rappelés trois fois après le duo du second acte.

Digitized by Google

CONCERT DE M. ERNST.

Le concert de M. Ernst avait attiré, jeudi dernier, de nombreux amateurs à la salle Chantereine; les toilettes des dames étaient d'autant plus remarquables qu'elles n'étaient point écrasées par le luxe de la salle qui, il faut l'avouer, est indigne de recevoir une société aussi brillante et des talents aussi distingués.

La soirée a commencé par un trio de M. Osborne, remarquable par la fraîcheur des idées, du style et surtout de l'élégance des chants et des traits, ainsi que par l'absence de toute prétention, derrière laquelle se cachent aujourd'hui si souvent des œuvres froides et insignifiantes; il a été exécuté avec une rare perfection par MM. Franchomme, Ernst et l'auteur. Ce morceau a été suivi par un duo du *Belisario* de Donizetti, chanté avec beaucoup d'expression par MM. Marras et Perugini. Le bénéficiaire a exécuté ensuite une fantaisie de Maysedier, avec cette perfection qui distingue si éminemment le talent de M. Ernst: la manière avec laquelle il a chanté sur son violon le thème de ce morceau a transporté tous les auditeurs, qui ont été tour à tour étonnés et ravis, soit de la facilité avec laquelle il se joue de la difficulté, soit de son expression délicieuse. Le quatuor de Donizetti a été dit avec un ensemble qui fait le plus grand honneur à M. Alarq; il a imprimé son cachet de maître à ce morceau en résumant sous ses doigts tous les détails d'une instrumentation compliquée et difficile. Il est à regretter que madame Perugini n'ait pas autant de voix que de talent.

Le duo pour piano et violon, sur les motifs de *Guillaume Tell*, n'a peut-être jamais fait plus d'effet. L'élégie, composée pour le violon par M. Ernst, est un morceau ravissant, d'une belle et large facture et qui a de nouveau donné occasion à M. Ernst de recevoir des applaudissements unanimes. — Au reste nous ne doutons pas que le bénéficiaire n'ait été aussi satisfait du résultat de la soirée que le public l'a été de lui.

J. Str.

REVUE CRITIQUE.

Six préludes et fugues pour le piano,

PAR FÉLIX MENDELSOHN BARTHOLDY.

Ce genre de composition est aujourd'hui tellement passé de mode, qu'on le voit reparaître, non sans étonnement, au milieu de cette foule de productions légères dont le monde musical est inondé. Nous ne sommes plus au temps des Bach, des Haydn, des Mozart et autres soutiens de la belle école qui nous a valu tant de chefs-d'œuvre. Reicha écrivit une suite de fugues, dans lesquelles il a su allier à l'ancienne correction classique une couleur originale toute contemporaine: ces fugues, dédiées au célèbre Haydn, firent quelque sensation parmi les artistes; ce fut, je crois, une des dernières tentatives dans ce genre, et, malgré tout le succès qu'il obtint, Reicha n'eut presque pas d'imitateurs. Non-seulement la fugue a disparu de la musique de concert, mais c'est à peine s'il en reste quelques traces dans le style sacré, où il semblait qu'elle dût trouver droit d'asile. D'où peut donc venir cette dégradation de l'art? est-ce qu'il ne faut pas en accuser le public, dont l'empressement pour les futilités et l'éloignement pour les œuvres sérieuses a nécessairement réussi à entraîner les auteurs dans une route féconde en succès, et d'ailleurs infiniment plus facile? Mais M. Mendelsohn Bartholdy, pour cela, n'a pas été détourné de son dessein, et n'a pas redouté de livrer, peut-être à l'injuste indifférence du public, son nouvel ouvrage.

Le premier prélude est en *mi* mineur: une chose à remarquer c'est que le chant se trouve dans une partie intermédiaire, tandis que la basse et la partie supérieure font des arpéges en guise d'accompagnement. Ce prélude est suivi d'une fugue dans le même ton à quatre parties d'un excellent travail; vers la fin de la fugue paraît un choral de l'effet le plus noble, puis revient le thème principal, mais cette fois en *mi* majeur.

Le motif du deuxième prélude (en *ré* majeur) est moins original que le précédent; vient ensuite la fugue en *ré* majeur 3/4, qui ne nous semble pas suffisamment développée, surtout la strette, qui offrait pourtant tous les avantages imaginables. Le troisième prélude en *si* majeur 12/8 est écrit presque exclusivement à deux parties seulement: on croirait au premier abord qu'un pareil système devrait avoir pour résultat de rendre une composition vide, et pourtant, loin qu'il en soit ainsi, l'effet obtenu est admirable; il faut dire aussi que la rapidité du mouvement y contribue pour quelque chose. A la vingtième mesure de la page 17, nous avons remarqué une octave cachée, d'autant plus choquante, que l'harmonie n'est qu'à deux parties: une partie monte de *ré* à *ré* dièze, tandis que l'autre monte de *si* dièze à *ré* dièze. On ne peut laisser passer de pareilles octaves cachées, surtout dans une composition sévère comme celle-ci. La troisième fugue en *si* mineur se distingue par une mélodie des mieux choisies; elle est aussi développée avec beaucoup de soin; en général le travail en est parfait.

Le prélude et la fugue numéro 4 en *la* bémol n'offrent rien de bien neuf, ni en mélodie ni en harmonie; toutefois on y reconnaît l'habileté du compositeur.

Le cinquième prélude en *fa* mineur a un chant original et un accompagnement bien travaillé; la fugue suivante offre les mêmes qualités; bien qu'elle soit aussi en *fa* mineur: le caractère en est plein de vivacité et d'entraînement.

Le sixième prélude est un maëstoso moderato (en *si* bémol). M. Mendelsohn a profité de ce mouvement large, pour donner à son harmonie toute la plénitude possible; ainsi l'accompagnement, la plupart du temps en arpéges, est, presque toujours à deux ou trois parties, tandis que des accords de trois ou quatre notes soutiennent le chant de la main droite. Cette combinaison est d'un bel effet, l'auteur indique souvent l'emploi de la pédale pour que la richesse de l'harmonie ressorte encore mieux. La sixième fugue en *si* bémol est travaillée avec le même talent.

Nous avons trouvé dans l'ouvrage que nous venons d'analyser quelques *fausses relations* qui, assurément, devraient en être bannies, quoiqu'elles ne produisent pas un trop mauvais effet.

L'auteur a eu raison de ne pas toujours donner à la basse, le dessin du thème en commençant (la cinquième fugue, par exemple, commence par la partie supérieure) sur les six; il aurait même pu étendre cette modification à une ou deux autres fugues.

M. Mendelsohn, d'ailleurs déjà très-célèbre en Allemagne, vient de nous prouver qu'il possède à fond toutes les ressources de l'harmonie : ce dernier ouvrage lui fait le plus grand honneur.

G. Kastner.

NOUVELLES.

*** La répétition générale de *Guido* et *Ginevra* ou la Peste de Florence (car tel sera le titre du nouvel opéra de M. Halevy) a produit un très-grand effet; la première représentation est fixée à demain lundi, 5 mars.

*** Dimanche dernier, la reine et la famille royale avaient honoré l'Opéra-Comique de leurs présences. La reprise de *l'Eclair* qui alterne heureusement avec le *Domino noir*, a complété pour ce théâtre une prospérité que semble devoir continuer la prochaine apparition du *Perruquier de la Régence*, ce nouvel ouvrage en trois actes de M. Thomas, dont on dit le plus grand bien. On va reprendre aussi les répétitions du *Lequel*, retardées par un enrouement de Coudere, qu'on a dû ménager pour ne pas s'exposer à être obligé de suspendre les représentations toujours fructueuses du charmant opéra de M. Auber.

*** La jeune élève du Conservatoire qui a mérité d'être choisie par le meilleur des juges, notre illustre Cherubini, pour chanter au Théâtre Français, l'air qu'on intercale dans le *Bourgeois-Gentilhomme*, est Mlle Clara Wolkin; elle a justifié ce choix si honorable, par la manière habile dont elle a dit une cavatine de Bellini, dimanche, et un air d'Auber, mardi; elle a été fort applaudie. C'est une heureuse entrée dans la carrière.

*** Voici le programme du Concert que donnera M. J. Rosenhain, le lundi 12 mars 1838, à 8 heures du soir, dans les salons de M. Érard, 13, rue du Mail. Première Partie. 1. Trio pour piano, violon et violoncelle, par Rosenhain, exécuté par MM. Ernst, Franco-Mendes et Rosenhain. 2. Air chanté par Mme Poitier. 3. Fantaisie sur des thèmes de Parini, exécutée par M. Liverani. 4. Le *Poete mourant*, cantate, de Meyerbeer, chantée par M. Huner. 5. Terzetto de l'opéra: *Robin des Bois*, chanté par Mesdames Seaman, Poitier et M***. 6. Grande fantaisie pour piano sur des thèmes des *Puritains*, composée et exécutée par M. Rosenhain. Deuxième Partie. 1. Air de Cornaviani, chanté par Jansenne. 2. Etude pour piano, par Rosenhain. 3. *Rebecca*, scène dramatique de Paganini, chantée par Mme Seaman. 4. Solo du violon exécuté par M. Ernst. 5. Romance chantée par M. Nigri. 6. Improvisation pour piano, sur des thèmes donnés, par M. Rosenhain.

*** Aujourd'hui, par extraordinaire, aux Italiens, cette *Lucia di Lammermoor*, le triomphe de Rubini, et celui peut-être du chant pathétique, Tamburini et Mme Tacchinardi-Persiani seconderont de leur beau talent notre admirable ténor.

*** Nous donnons avec satisfaction le programme du Concert de Mme de *Belleville-Oury*, dans les salons de M. Érard, rue du Mail, n° 13, le lundi 5 mars, à 8 heures du soir. Première Partie. 1° Quartetto, Ridiamo, Cantiamo, Rossini, Mme Paragioi, MM. Marras, Perugini, Nigri. 2° Concerto de Hummel (la mineur première partie), exécuté par Mme de Belleville-Oury. 3° Duetto, *le dire nell'ajo*, Donizetti, MM. Perugini et Raggiero. 4° Concerto de Beriot pour le violon, exécuté par M. Oury. 5° Aria finita è Sciolto, (Sonnambula) Bellini. M. Marras. 6° Fantaisie de S. Thalberg (sur des motifs de *Don Juan*), exécutée par Mme de B.-Oury. Deuxième Partie. 7° Terzetto *Pensa è guarda*, Meyerbeer. MM. Nigri, Perugini et Raggiero. 8° Adagio de Hummel avec accompagnement de quatre cors, exécuté par Mme de B.-Oury. 9° Aria de Marcadante, Mme Pérugini. 10° Nocturne espagnol pour la harpe, par Labarre, exécuté par M. Félix Godefroy. 11° Duetto, *il rivale* (Puritani), Bellini, MM. Nigri, Perugini. 12° Variations brillantes sur le trio du *Pré aux Clercs* de Herz, exécutées par Mme de B.-Oury.

*** Londres, en attendant nos grands virtuoses de la salle Favart, possède une troupe italienne assez bonne pour une troupe *d'intérim*. Le *Royal-Lyceum-Théâtre* vient de donner la première représentation du chef-d'œuvre de Mozart, *le Nozze di Figaro*; Lablache fils s'est montré digne du nom qu'il porte; c'est beaucoup dire. On cite parmi les chanteurs applaudis, Lonati, Sanquirico, Bellini; surtout Mme Schironi, chargée du rôle de Suzanne; mais la palme a été pour Mme Fanny Eckerlin qui, dans le rôle de la Comtesse, a joué et chanté avec un tel succès, qu'elle a été sur-le-champ engagée pour divers concerts tant à Londres qu'ailleurs.

*** Donzelli et la Prima-Donna Colazzesi ont soutenu à Torio une nouvelle partition de Vaccai, *Marco Visconti*, drame lyrique en quatre journées et en deux actes. La musique est sévère et peu originale; le succès a été raisonnable.

*** On a exécuté dimanche dernier dans l'Église des Camoins, près de Marseille, une messe en musique, composée par un jeune amateur qui se nomme lui-même Camoin, comme le hameau qu'il habite. M. Arnoux, professeur, a dirigé l'exécution qui a offert beaucoup d'ensemble, et produit une sensation très-vive.

*** Les sociétés musicales de l'Allemagne commencent à entrer en relation entre elles; heureux et utile exemple que nous nous empressons de signaler! Ainsi celle de Francfort vient d'adresser à toutes ses rivales éparses sur le sol germanique, une invitation pour les engager à prendre part à une grande fête de chant, qui aura lieu à Francfort les 31 juillet et 1er août de cette année. La musique sérieuse occupera le premier jour, pendant lequel des compositions sacrées, seront, sous la direction de Spohr, exécutées par les diverses sociétés dans l'église Ste-Catherine. Le lendemain sera consacré à un concert en plein air, auquel présidera M. Just, directeur de la société musicale, et qui sera composé de morceaux du genre profane. Le produit de ces concerts devra servir à fonder, sous le nom d'*Institut de Mozart*, une institution destinée à encourager en Allemagne, le goût et le perfectionnement de la musique vocale.

*** Dans sa promenade à travers l'Italie, Nourrit apporte avec lui autant de plaisirs qu'il en va prendre : il a chanté, dit-on, à Venise et à Florence, dans des soirées particulières avec un succès prodigieux : c'est ce qu'on n'a pas besoin de dire.

*** M. Batta, jeune encore et déjà un de nos violoncelles des plus distingués, qui a joint les suffrages de nos salons à ceux qu'il a recueillis en Allemagne et en Belgique, donnera, samedi 17 mars, un très-beau concert dans les salons brillants de M. Erard.

*** Mlle Loisa Pujet vient de quitter Bordeaux, où elle a récolté tant d'applaudissements, pour en aller faire à Toulouse une récolte nouvelle.

*** La direction d'Aix est vacante : voici les conditions qu'offre la ville : six mois de spectacle, six mille francs de subvention. O patrie des troubadours, capitale du bon Roue, qui fut leur roi, comme leur modèle, est-ce là tout ce que vous pourrez faire de mieux pour l'art musical?

*** Le maire de la ville d'Angoulême vient de prendre une décision tout soit peu draconienne contre un acteur qui, en manquant son service, avait occasionné des désordres au théâtre. Il a fait intimer au directeur défense de le laisser reparaître jamais sur la scène d'Angoulême : signé de le Tranchade. La signature explique

l'arrêté, eut dit M. de Bièvre; on sent là un homme habitué à trancher dans le vif. Pour nous, sans désirer l'impunité pour les caprices des artistes, nous ne saurions être partisans de ces mesures violentes, de ces exclusions à perpétuité, qui semblent une parodie carnavalesque des bulles d'anathème fulminées au moyen âge.

*** La troupe du théâtre de Nimes s'est mise en société. La nouvelle république prospère, et ose même aborder de grandes entreprises, elle s'occupe de monter *Anna Bolena, Guillaume Tell, Gustave III.*

*** Une fugue en musique est un morceau bien fort, a dit le malin Regnard, mais il paraît qu'il n'y a rien de trop fort pour une jolie et agréable cantatrice. Mme Marinoni, qui a laissé *nell'imbarrazzo*, le directeur du théâtre de La Haye. Pour la remplacer on a fait venir en toute hâte une virtuose française, Mlle Léonie Manteau. Elle a débuté dans le *Philtre* avec assez de succès; sa figure est gracieuse, sa méthode satisfaisante, mais sa voix très-fatiguée. Au surplus les dilettanti hollandais l'attendent à une grande épreuve, le rôle *d'Eudoxie* qu'elle doit jouer bientôt dans la *Juive*.

*** Nous annonçons avec plaisir une publication destinée à *réveiller* bien des souvenirs dans la génération contemporaine, comme à *éveiller* la curiosité de la génération qui va suivre. M. Romagnesi publie la collection de ses romances, chansonnettes et nocturnes. Le nombre en s'en élève pas à moins de TROIS CENTS. Elles ont paru sous l'empire, la restauration et l'époque actuelle, et ont toujours joui, malgré les révolutions du goût, d'une popularité attestée par l'empressement des théâtres de vaudevilles et des orgues de Barbarie, à s'emparer de leurs faciles et élégants refrains. En un mot, par la fécondité, comme par le succès, M. Romagnesi a mérité d'être surnommé : *le Scribe de la romance.*

Pour nous, qui avons l'habitude d'envisager l'art sous un point de vue sérieux et philosophique, nous nous intéressons à la collection nouvelle, comme se rattachant en quelque sorte à l'histoire de la musique. N'est-il pas piquant en effet, quand on aime à observer les capricieux contrastes auxquels se plaît l'esprit humain, de penser que les deux époques où on chantait partout ces gracieuses mélodies, furent précisément des temps de guerre étrangère ou de dissentions civiles? ne semble-t-il pas que les oreilles, assourdies par le bruit du canon ou par les fureurs de la polémique, allaient demander une diversion agréable à ces fraîches et riantes bagatelles, comme, en traversant le désert, on court à la moindre oasis pour s'y reposer avec délices? Ainsi donc, M. Romagnesi ne saurait manquer de souscripteurs; car il réunira sur la même liste ceux qu'il charme depuis trente ans, et ceux qui voudront connaître des compositions dignes d'une vogue aussi longue.

Matériellement, la publication, quoique à bon marché, est d'une rare élégance. Elle formera trois volumes, format in-4°, de deux cents pages chacun, qui paraîtront par livraisons de 24 pages chacune, de quinze en quinze jours, à dater du 1er février 1838. La dernière livraison renfermera le portrait de l'auteur, chaque livraison sera de 1 fr. 50 cent. à Paris, et de 1 fr. 70 cent. par la poste. En souscrivant sur-le-champ pour la collection complète, on ne la paiera que 33 fr. à Paris, et 40 fr. affranchie pour les départements. La première livraison est en vente chez M. Romagnesi, rue Richelieu, 87, et chez tous les marchands de musique.

*** Nous lisons dans plusieurs journaux de l'Italie, qu'une jeune Espagnole, Mlle Armesia, qui vient de débuter au théâtre de Trieste, dans *la Sémiramide*, excite de l'enthousiasme par sa belle voix de mezzo soprano, par sa méthode, son intonation et par sa parfaite intelligence de la scène. En un mot, elle posséderait toutes les qualités qui distinguent une célèbre artiste.

*** Vendredi dernier, M. Negri, chanteur italien de talent, a donné un concert vocal et instrumental très-brillant, dans les salons de M. Pleyel. Une société nombreuse et choisie y a applaudi Mme Peruggini, son mari et le bénéficiaire; mais les honneurs de la soirée ont été pour M. Osborne, le pianiste élégant, et pour M. Lanesti, violoncelliste romain, qui joue son instrument avec une justesse admirable. Chose rare et digne d'éloges.

*** L'événement de la semaine est une soirée musicale donnée par le plus illustre de nos compositeurs. Thalberg a joué sa fantaisie sur *Moïse*, qu'il ne veut pas encore livrer au public, avec cette netteté et cette précision qui distinguent si éminemment ce grand artiste. Les honneurs du chant ont été pour Mlle D'Henin, qui a admirablement dit l'air de *la Juive*, et Il va venir, a Mme Potier, cette jolie cantatrice de salon, et puis le jeune Roger, le débutant de l'Opéra-Comique.

*** Parme applaudit avec frénésie, non pas le *roman*, mais le ballet de *la Rose*, sous ce titre tant soit peu fade : *la Festa della Rosa*. L'auteur de cette production chorégraphico-pastorale se nomme Morisini.

*** Donizetti tourne décidément au mélodrame noir. Nous avons pu juger de la couleur sombre de sa partition favorite, *la Parisina;* il vient de renchérir encore, dans un nouvel opéra, représenté à Venise, *Maria Rudenz*, divisé en trois parties, sous ces titres dignes d'Anne Radcliffe : *le Testament, le Crime, le Spectre;* oi oó, sur cinq personnages, il y a trois morts, quatre même pourrait-on dire, puisque l'héroïne sort du tombeau pour tuer sa rivale. O carnaval de Venise, tu n'es pas moins déchu de ta proverbiale gaieté, que la ville elle-même de sa splendeur. Grâce à l'enthousiasme que Mlle Ungher est en possession d'inspirer, cette lugubre fantasmagorie a obtenu du succès. La brillante cantatrice a été bien secondée par Ronconi et Moriani.

*** Le chanteur Boulard, que nous avons vu autrefois à l'Opéra-Comique diriger assez mal une fort belle voix de basse-taille, et qui faisait depuis quelques années les délices de Rouen, vient d'être condamné pour quelques mois à un repos complet par une affection chronique des organes de la respiration. Il retourne dans le midi, son pays natal, rétablir sa santé altérée sous le climat âpre et brumeux de la Normandie.

*** Le ténor favori d'Anvers, Auguste Nourrit, a dernièrement choisi *la Juive* pour son bénéfice, et ce choix lui a valu une des plus belles recettes de l'année. Il paraît, du reste, avoir été bien secondé par la prima donna du lieu, Mme Dochampy, qui, elle-même, annonce pour son bénéfice prochain la première représentation de *l'Anna Bolena*, de Donizetti.

*** La défiance que nous avions opposée à la triste nouvelle répandue sur Lafeuillade n'est malheureusement qu'à demi justifiée. Il y a eu un accident réel, qui a servi de texte aux amplifications des singuliers pessimistes qui tirnnent suspendues sur tous les talents de l'époque leurs nouvelles meurtrières, comme une sorte d'épée de Damoclès. L'amputation des deux jambes n'a pas été subie par Lafeuillade; il en est quitte pour de simples blessures, résultat d'une chute qu'il a faite en revenant d'une terre qu'il possède aux environs de Montpellier. Il conduisait lui-même sa voiture; les rênes lui ont échappé, son cheval s'est emporté; l'artiste s'est élancé hors de la voiture, et il est tombé sous les roues, tandis que la voiture allait se précipiter dans un fossé. Les soins les plus prompts lui ont été donnés à Montpellier, où on l'a transporté. Tout fait croire qu'ils seront efficaces pour un complet rétablissement.

*** Parmi les nombreuses publications de l'époque, nous devons signaler particulièrement *Psyché*, dont la gracieuse *figurine avec costumes mobiles* a opéré une véritable révolution dans la reproduction des modes. Le système inventé par ce journal a le précieux avantage de donner le moyen de juger des costumes sous toutes les formes et de composer et varier des toilettes au gré des abonnés, en assayant sur la figurine, les robes et coiffures adressées chaque semaine avec un texte fort remarquable en articles de modes, de littérature, de musique et de théâtres. La figurine de Psyché, véritable femme en miniature, est un ornement adopté par le monde élégant, un modèle utile aux nombreuses industries qui se rattachent à la mode; avec les avantages d'une telle spécialité, la circulation de Psyché sera universelle en France, comme à l'étranger.

On s'abonne à Paris, passage Saulnier, 14, (rue Richer), chez les libraires, les éditeurs de musique, les directeurs des postes et aux messageries. Un an 26 fr., six mois 14 fr., trois mois 7 fr.; 75 cent. en sus par trimestre pour les départements.

*** MM. Tilment frères vont recommencer dimanche prochain, dans les salons de M. Erard, rue du Mail, n° 13, leurs intéressantes matinées musicales. Ils se proposent de faire entendre principalement les quatuors et trios de Beethoven. Ces concerts alterneront avec ceux du Conservatoire, dont ils seront, pour tous les amateurs de musique sérieuse, le complément indispensable. On peut se procurer des billets chez M. Erard.

*** Le prix de la grande partition du *requiem* de M. Berlioz, est fixé dès à présent à trente francs pour les souscripteurs, le prix marqué sera de 90 fr. Cet ouvrage, publié avec un soin extrême, sera livré au public dans le courant de mai; on s'inscrit chez M. Schlesinger, rue Richelieu, 97.

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. — N° 10.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ETRANG.
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris

Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 11 MARS 1838.

Nombreuses suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envoi d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Première représentation de GUIDO et GINEVRA de Halevy, par BERLIOZ. — Soirée musicale de M. Alkan, par Henri BLANCHARD. — État de la musique à Berlin, par RELSTAB. — Théorie musicale, manuel des compositeurs, de Fétis, Par ELWART. — Nouvelles.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Première représentation de GUIDO ET GINÈVRA, paroles de M. Scribe, musique de M. Halevy, ballets de M. Mazilier, décors de MM. Feuchères et Cambon.

Le sujet de cet opéra si impatiemment attendu est emprunté à une légende italienne déjà reproduite en français et en allemand sous la forme de nouvelle par différents auteurs. Il n'était guère possible de rencontrer une idée plus heureuse et plus favorable au développement de tous les genres de musique. M. Scribe, d'ailleurs, l'a admirablement dramatisée, en altérant tant soit peu cependant la donnée historique. On connaît la nouvelle publiée par M. Carl Spindler dans *l'Europe littéraire*, et celle que M. Delécluse fit paraître l'année dernière dans la *Revue de Paris*.

Voici la marche suivie par l'auteur de la nouvelle pièce.

Ginevra est fille du grand-duc de Toscane, Cosme de Médicis. Dans une fête villageoise où elle a voulu paraître, sous un déguisement pastoral, un jeune sculpteur, nommé Guido, s'est épris pour elle de l'amour le plus ardent et le plus fidèle. Depuis un an il cherche vainement à la revoir. Cependant, la fête de la Madone de l'Arc, où il la rencontra l'année précédente, est revenue, et Guido espère y retrouver son inconnue. Elle y vient en effet, et au moment où la jeune princesse va révéler son nom à son adorateur, le bandit Forte-Bracchio, qui l'a reconnue, fait un signe à ses condottieri et tente d'enlever Ginevra, dont il espère tirer une forte rançon. Les brigands sont arrêtés cependant par la foule de paysans accourus aux cris du sculpteur. Mais le pauvre Guido a été grièvement blessé en défendant celle qu'il aime, et on le porte sanglant dans une ferme voisine au moment où les gens de la suite du grand-duc entraînent Ginevra épouvantée.

Une fête nuptiale occupe le second acte. Le grand-duc a choisi pour gendre le duc de Ferrare, Manfredi, jeune libertin, amant, assez maltraité d'ailleurs, de la cantatrice Ricciarda. Ginevra, en fille soumise autant que timide, a cru devoir accepter cet époux qu'elle n'aime point, et Ricciarda, qui ne l'aimait pas davantage, devient tout à coup furieuse de jalousie en apprenant ce mariage. Il faut à cet orgueil de femme artiste et italienne une terrible vengeance; c'est au brigand Forte-Bracchio, sauvé de la potence par le duc de Ferrare, qu'elle va la demander. Celui-ci refuse d'assassiner son illustre patron, mais consent volontiers à faire périr l'innocente Ginevra. Déjà des bruits de peste se

sont répandus parmi les Florentins; grâce à la terreur que cette nouvelle inspire, il veut empoisonner la fille de Cosme et faire croire à tous qu'elle est morte victime des premières atteintes du fléau. Un voile imprégné de sucs vénéneux est, en effet, mêlé parmi les présents de noce, et la princesse à peine en a paré sa tête qu'elle tombe en d'affreuses convulsions. C'est la peste, dit-on; et tous de se disperser avec horreur en abandonnant Ginevra mourante aux bras de Guido, que le grand-duc avait invité à la fête nuptiale. Tous les soins sont inutiles, Ginevra a succombé. Nous assistons à la cérémonie de ses funérailles. La cathédrale est somptueusement tendue de blanc; tout un peuple agenouillé en couvre le parvis. Au-dessous, un caveau funéraire où la morte repose sur un lit de parade. Les chants ont cessé : Guido paraît, descend dans la tombe de sa bien-aimée et vient y répandre de pieuses larmes. Bientôt après son départ, Ginevra ranimée par le froid du marbre tumulaire se lève, parcourt le caveau, s'effraie du silence et de l'obscurité qui l'environnent, appelle à son secours, et reconnaissant enfin le lieu où elle est enfermée et l'inutilité de ses cris, succombe à l'horreur d'une telle situation et tombe évanouie. Alors les bandits, conduits par Forte-Bracchio, parviennent à s'introduire dans le caveau et s'approchent du tombeau pour en piller les riches ornements. Mais l'ouverture supérieure est restée ouverte, l'air frais a de nouveau rendu la vie à Ginevra, et les brigands tombent la face contre terre en voyant se dresser devant eux une blanche apparition. Pendant qu'ils conjurent l'esprit en tremblant de tous leurs membres, la jeune femme monte l'escalier, parvient dans l'église, sort par la porte que les voleurs n'avaient pas fermée et s'éloigne. Ce tableau est un des plus neufs et des plus beaux qu'on ait encore vus à l'Opéra.

Pendant que la ressuscitée parcourt les rues de Florence, son mari, déjà consolé et réconcilié avec Ricciarda, s'enivre dans son palais avec la cantatrice et une foule de jeunes seigneurs. Mais on frappe à la porte de la salle, Manfredi paraît au balcon : L'ombre de Ginevra! s'écrie-t-il.

« Qui t'amène sur terre?
N'as-tu pas eu de nous l'eau sainte et la prière?
Va-t'en!... dans nos cités c'est assez de fléaux
Sans que les morts encor sortent de leurs tombeaux!
Et si, trop généreux, l'enfer lâche sa proie,
Ombre ou spectre, va-t'en, vers lui je te renvoie. »

Il saisit une arquebuse au trophée d'armes qui est près du balcon; le coup part, et l'on entend au-dehors un cri plaintif. M. Scribe a changé cette scène à la seconde représentation. C'est l'un des condottieri, favori du duc, qui, accourant à sa voix, tire maintenant le coup d'arquebuse. Nous ne croyons pas qu'il y ait beaucoup d'avantage à cette modification, et le public a paru préférer l'idée première.

Le fantôme a disparu; Manfredi rassure ses convives, et l'orgie, assez calme jusque-là, devient plus animée. Cependant Manfredi chancelle, la coupe échappe de ses mains : ce sont les symptômes de la peste; tous s'éloignent de lui avec horreur! Manfredi serait peu sensible à l'abandon de ces faux amis, mais la fuite de Ricciarda l'exaspère. Il court après elle, la saisit, et, dans un effroyable embrassement, la contraint à partager son sort. Ginevra, qui n'est que blessée, s'est traînée en gémissant jusqu'au seuil du palais de son père : elle frappe; personne ne répond : le palais est désert; son père est mort sans doute. Avec sa dernière espérance, les forces qui restaient à la suppliante lui manquent enfin; étendue sur la neige, dont la terre est couverte, elle va mourir quand Guido se présente, la reconnaît, la rappelle à la vie et l'emporte en délirant d'anxiété et de joie. Nous retrouvons au cinquième acte les deux amants dans une ferme isolée des Apennins. Le fléau a cessé ses ravages; Guido et Ginevra, sous de simples habits villageois, seraient heureux sans le souvenir du grand-duc, dont Ginevra regrette l'absence. Ces regrets donnent à Guido de continuelles inquiétudes, bientôt justifiées. Le vieux Médicis, visitant les malheureux habitants de ces montagnes, rencontre Ginevra, qu'il croyait morte, et veut l'enlever à son amant; mais celui-ci fait valoir énergiquement ses droits, et le vieillard, touché d'un amour si profond et si dévoué, lui accorde à la fin sa noble récompense.

On s'accorde à trouver ce nouveau livret de M. Scribe l'un des meilleurs qu'il ait écrits. Les compositeurs n'ont pas toujours à se louer de leur poëte, mais M. Halevy ne nous démentira pas, sans doute, si nous affirmons que, cette fois, le musicien avait lieu d'être complétement satisfait.

Un de nos collaborateurs s'occupe de l'analyse détaillée de cette grande et belle partition. Constatons l'immense succès qu'elle a obtenu, et citons seulement les morceaux qui ont le plus excité l'enthousiasme. Ce sont : la romance de Guido; l'air de Ginevra; le duo de Ricciarda et Forte-Bracchio; l'air sublime de Guido au tombeau de Ginevra; le monologue qui lui succède; le chœur : *Vive la peste*, l'un des plus beaux morceaux que M. Halevy ait jamais composés, le duo de Guido et Ginevra; la prière à la Madone; et enfin le trio final, au milieu duquel se trouve cette apostrophe de Guido à Médicis, qui, à toutes les représentations, fait la salle entière se récrier d'admiration. C'est un grand et beau succès qui doit augmenter la renommée de l'auteur de *la Juive*.

Levasseur a supérieurement rempli le rôle peu favorable et fort court de Cosme de Médicis; il faut en dire autant de Mme Stoltz pour celui de Ricciarda, et

Digitized by Google

de Derivis pour celui de Manfredi. Massol et Mme Gras ont singulièrement grandi dans l'opinion des artistes et du public par la manière dont ils ont joué et chanté les rôles de Forte-Bracchio et de Ginevra. Pour Duprez, il est sublime; on ne saurait le répéter assez. C'est l'idéal du chanteur dramatique dans tout ce qu'on peut imaginer de plus puissant, de plus expressif et de plus beau.

H. Berlioz.

SOIRÉE MUSICALE DONNÉE PAR M. ALKAN DANS LES SALONS DE PAPE.

On s'est beaucoup moqué de ces feuilletonistes de grands journaux qui cherchaient à attendrir naguère leurs lecteurs sur leur embarras, leur infortune, leur fatigue, leur ennui d'être obligés de se transporter dans plusieurs théâtres pour y assister à deux ou trois premières représentations et en rendre compte au bout de quatre ou cinq jours. Nous serions bien mieux fondés à nous livrer à ces plaintes, nous autres assistants presque obligés de concerts et soirées ou matinées musicales, et en voici la raison : la plupart de nos instrumentistes en renom, lorsqu'il leur a passé par la tête le *caprice* d'écrire une *fantaisie*, ou un trio, ou tout autre morceau de musique *di camera*, l'essaient d'abord en petit comité d'artistes, puis dans quelques réunions d'amateurs, puis dans une matinée musicale, puis en plusieurs soirées, puis enfin en concerts publics. Or, pour peu que vous fassiez usage d'une manière quelquefois spirituelle de ce petit tube de fer, ou bien de celui qu'on extrait d'une aile d'oie, vulgairement nommé une plume, vous devenez l'auditeur obligé de toutes ces petites solennités musicales; et vous êtes exposé à entendre une douzaine de fois le même morceau, ce qui, je le déclare, n'est pas très-récréatif, pour peu que vous partagiez la manière de voir ou d'entendre de cet insatiable public parisien qui a inventé l'axiome : « Il nous faut du nouveau, n'eu fût-il plus au monde. »

D'un autre côté, on ne nie pas que le piano ne joue un rôle fort important dans notre ordre social; il s'est mis à la portée de toutes les fortunes; on le trouve dans l'arrière-boutique de nos petits marchands comme dans les salons dorés de l'aristocratie : le piano est devenu égalitaire, humanitaire; il concourt à la perfectibilité sociale et musicale; mais on trouve qu'il semble vouloir résumer en lui seul tout l'art instrumental, et on s'en effraie. Tout ceci soit dit seulement au sujet du cataclysme de *fantaisies* ou airs variés dont nous sommes menacés pendant ce Carême, et sans préjudice du plaisir qu'a fait, sur un auditoire des plus distingués, le concert donné par M. Alkan, samedi 3 mars, dans les salons de M. Pape.

Un trio pour violon, piano et violoncelle, de Mayseder, dit par M. Ernst, le bénéficiaire, et M. Batta, avec autant d'ensemble que de verve, a ouvert dignement la séance. Mlle d'Hennin, Mme Maria et M. Alizard pour la partie vocale se sont distingués. Nous engagerons le dernier, dans l'intérêt de son avenir comme dans celui de nos théâtres lyriques, à ne point stationner dans la méthode de nos vieilles basses-tailles françaises, et de vocaliser pour assouplir sa voix, dont le timbre pur et sonore est du plus bel effet. Levassor, premier ténor du théâtre de M. Dormeuil, a dit de la manière la plus comique quelques chansonnettes, une entre autres, dans laquelle un vétéran, de garde à l'Opéra et à la Chambre des députés, fait l'éloge du président de l'Opéra et du directeur de la Chambre, parle du danger de regarder les danseuses de trop près aux répétitions; et tout cela d'un ton, si ce n'est très-musical, du moins fort amusant.

M. Alkan nous a fait entendre deux études de sa composition, l'une en *ut* dièze, avec une partie de piano ripiène et d'un beau caractère : c'est un morceau sévère et gracieux tout à la fois; l'autre, intitulé *le Vent*, est une délicieuse idée de musique imitative. M. Auber, dans son ingénieuse peinture de la neige, comme M. Onslow dans son *Duc de Guise*, n'approchent point autant de la vérité. Tous les sifflements du vent sont variés à l'infini et de la manière la plus heureuse par M. Alkan. Indépendamment de ce mérite de vérité relative, ce morceau est une excellente étude d'agilité pour la main droite, et, comme facture, il joint l'unité de la pensée à la richesse harmonique.

Le concert a été terminé par l'andante et le finale de la symphonie en *la* de Beethoven, arrangés pour deux pianos et à huit mains. Malgré le mérite d'arrangement et l'importance que nous venons de reconnaître à l'instrument dont se servent si bien MM. Chopin, Zimmermann, Alkan et Guttmann, nous ne pensons pas que ce soit une bonne idée de mesquiniser ainsi les œuvres gigantesques de Beethoven. Ce chant sonctueux, si mélancolique du violoncelle dans l'andante de la symphonie en *la*, ne peut que perdre de son caractère angélique, transporté sur le clavier du piano. Cela nous a fait venir la pensée que pour jouer *Athalie* dans un *salon*, on pourrait peut-être supprimer *Abner*, *Nathan* ou *la tendre Josabeth*, et foudre ces rôles dans les autres; mais, à coup sûr, l'œuvre de Racine gagnerait peu à être représentée ainsi. Ceux qui professent un fanatisme respectueux pour la pensée d'un grand homme appelleraient cela un sacrilége.

Quoi qu'il en soit, cette brillante soirée a maintenu M. Alkan dans la double réputation qu'il s'est déjà acquise d'habile instrumentiste et d'excellent compositeur. La nombreuse société qui était accourue à son invitation lui a donné des marques fréquentes et non équivoques du plaisir que lui a fait le jeune bénéficiaire, et les artistes pleins de talent qui lui ont prêté leur concours.

Henri Blanchard.

CORRESPONDANCE.

ÉTAT DE LA MUSIQUE A BERLIN.

Berlin, le 20 février 1838.

Chacun regarde le nid où il couve, comme le point le plus important du globe, pour ainsi dire, comme le centre de l'univers; de même que pour tout homme, le lieu qu'occupent ses pieds est physiquement le milieu de la surface terrestre. Vous comprendrez donc, après avoir remarqué cette disposition propre à l'humanité, que j'accorde assez d'importance à Berlin pour écrire sur cette ville plusieurs lettres où je traiterai du passé et du présent de notre mouvement musical. D'un autre côté, quiconque publie l'histoire des campagnes qu'il a faites sur un terrain déterminé, doit

Digitized by Google

y joindre, pour l'usage du lecteur, une carte topographique aussi exacte que possible, sans laquelle on ne saurait rien comprendre. César était un grand capitaine, mais il nous a laissé un défaut à cet égard. S'il nous eût fait lithographier une carte de la vieille Gaule, ou transmis une gravure de son fameux pont sur le Rhin, les philologues auraient eu bien des peines de moins, et cela nous serait plus utile, sinon plus agréable, que la lecture de ses commentaires. Et je ne donne pas seulement ici une bonne leçon à César, mais j'obéis moi-même au précepte, en vous offrant un plan musical et spécial de la ville de Berlin, que je vais traiter historiquement, comme vous allez voir.

Il va encore être question de César, mais de celui de Prusse, de Frédéric-le-Grand. Ce n'est point tant de sa guerre de sept ans, que de sa paix de sept fois sept ans que j'ai à parler. Il employa en effet cette paix à améliorer de son mieux le domaine des sciences et des arts, que son grand-père Frédéric Ier, c'est-à-dire sa femme, la reine Charlotte (l'amie de Leibnitz) avait d'abord ensemencé, et sur lequel son père Frédéric Guillaume Ier avait plus fait l'exercice qu'il n'y avait promené la charrue. Il fit beaucoup pour la musique, et Berlin ne fut peut-être jamais plus brillant à cet égard que sous le règne éclairé du royal flûtiste. Ce fut ce roi qui nous fit bâtir la salle de l'Opéra, superbe édifice admirablement sonore, de proportions imposantes, et probablement encore aujourd'hui le plus grand des temples magnifiques destinés au culte musical. Pour le dire en passant, la salle de l'Opéra est, en grandeur, la troisième de l'Europe, puisqu'elle n'est surpassée, à cet égard, que par San-Carlo de Naples, et par la Scala de Milan. Je ne connais point San-Carlo, mais je puis assurer que pour la beauté et la noblesse de l'architecture, le fameux théâtre de la Scala n'est qu'un vieux manége comparé à notre Opéra grandiose, dont les loges sont soutenues par les plus belles cariatides. Munich seul a pu, dans les temps modernes, rivaliser peut-être avantageusement avec nous par le style de sa magnifique salle d'Opéra. Au surplus, Frédéric-le-Grand ne se borna pas à posséder une salle d'Opéra, mais il eut aussi un Opéra d'une rare perfection. Son maître de chapelle était Graun, nom qui brille encore aujourd'hui parmi les plus célèbres. La première cantatrice était Mme Mara, et l'Europe n'en a pas encore entendu une qui la surpassât en voix et en *bravura*. Nous n'en exceptons même pas la sublime Catalani qui se rapprocha le plus d'elle par la puissance de l'organe, au dire de ceux des contemporains (de Zelter, par exemple) qui les entendirent toutes les deux dans la force de leur talent. Les noms de Quantz (pour la flûte), Duport (pour le violoncelle), Benda (pour le violon), tous membres de l'orchestre du grand Frédéric, ont une résonnance classique. Naumann était presque au service de Prusse, car il s'était engagé à venir de Dresde tous les ans, surtout à une époque postérieure, sous Frédéric Guillaume II. De plus, Frédéric-le-Grand comptait parmi ses chanteurs, les castrats les plus distingués, tels que Cancialioi, Tombolioi, etc. Un semblable personnel d'opéra, qui n'était du reste qu'opéra italien, car il n'était pas alors encore question d'opéra allemand, dut singulièrement contribuer à avancer l'instruction musicale. Cette époque prépara la suivante qui n'eut pas moins d'éclat sous Frédéric Guillaume II, lequel cultiva le violoncelle, comme Frédéric-le-Grand avait fait de la flûte. Les noms célèbres dans cette seconde période, sont ceux de Reichhardt, Righini, Himmel, et pour la musique religieuse de Carl Fasch, vétéran qui appartient aussi au temps de Frédéric-le-Grand, homme qui acquit une grande importance dans l'art, sur le compte duquel nous reviendrons ultérieurement. Zelter tient aussi à cette seconde période, du moins il y reçut son éducation musicale, car il fut élève de Fasch. Plus tard, le prince Louis-Ferdinand de Prusse, celui qui fut tué à Saalfeld, rassembla autour de lui un cercle de gens de mérite, et surtout de musiciens de talent. Indépendamment de Himmel, déjà nommé, auteur du joli opéra-vaudeville de *Fanchon*, et pianiste gracieux, on remarquait dans ce cercle, Dusseck dont la gloire n'est pas encore éteinte pour quiconque a touché un clavier.

Les années de guerre de 1806 à 1815 étouffèrent pour quelque temps sous le souffle des tempêtes, les tendres fleurs et les accords de l'art. Cependant, même à cette époque, on cultiva et l'on avança en silence dans plus d'une voie. Déjà, depuis Frédéric-le-Grand, l'opéra allemand avait trouvé plus de faveur. Au commencement du règne du roi actuel, l'opéra conduit par un directeur remarquable, Bernhard Anselme Weber, (qu'il ne faut pas confondre avec Charles-Marie de Weber), avait atteint un degré de prospérité qu'il n'a plus retrouvé depuis. On a bien gagné en luxe extérieur, et la masse des moyens s'est augmentée à l'infini, mais l'art véritable n'a pas eu de plus dignes représentants. On donnait alors à Berlin les opéras de Gluck, avec une supériorité telle que les amateurs de cette époque n'ont rien entendu de pareil qu'en 1827, quand la grande cantatrice Nanette Schechner, dans le rôle d'Iphigénie, réveilla le souvenir de ces jours glorieux. La cantatrice qu'on admirait du temps d'Anselme Weber, dans les opéras de Gluck, et qui ne se recommandait pas moins par le jeu que par le chant, s'appelait Marguerite Schick. Son buste en marbre décore aujourd'hui le vestibule de notre belle salle de concert. Et ce n'était pas un mince mérite que de briller par le jeu et par le chant à une époque où les castrats italiens et la cantatrice grandiose Marchetti l'an-

tozzini maintenaient l'opéra italien au plus haut degré de splendeur, où le théâtre allemand réunissait les plus grands acteurs que l'art dramatique ait connus jusqu'à ce jour en Allemagne. Ces artistes étaient Fleck (le Talma allemand), Iffland, et, avant tous les autres, Mme Bethmann, actrice qu'il suffit de nommer chez nous pour faire flamboyer d'enthousiasme les yeux des vieillards. Je m'abstiendrai de citer les noms des autres chanteurs et cantatrices qui se soutenaient très honorablement auprès de Marguerite Schick, laquelle est seule digne d'immortalité : c'étaient pourtant des artistes remarquables et en nombre assez grand. L'éclat de cet opéra (l'opéra italien s'était dissous dès les hostilités de 1806) dura jusqu'en 1809, l'année où mourut Marguerite Schick. Les circonstances défavorables amenèrent un interrègne insignifiant qui dura jusqu'en 1815, où, après la mort d'Iffland, le comte Brühl fut placé à la tête du théâtre, et acheva une organisation qu'Iffland avait commencée en partie. L'opéra fut composé alors de quatre cantatrices, distinguées chacune dans leur genre, et de plusieurs chanteurs excellents, qui rendent encore, quoique un peu vieillis, de grands services au théâtre. Les noms de Mmes Milder, Schultz, Seidler, Eunicke, MM. Bader, Stümer, Fischer, Blume, E. Devrient sont familiers non-seulement dans toute l'Allemagne, mais encore partout où sont répandues les connaissances musicales. C'est ici le lieu de caractériser, avec quelque détail, le talent de ces artistes.

Anna Milder était une cantatrice héroïque de premier ordre : on ne peut lui comparer, pour la voix, que la Catalani et Mlle Schechner, entre lesquelles elle tenait le milieu. La plastique de son jeu était extraordinaire. Son chant était froid et guindé. Elle a quitté la scène depuis plusieurs années.

Mme Schultz, née Kelitschki, Hongroise, possédait une exécution brillante et une voix sonore d'une grande étendue, de telle sorte qu'elle pouvait se soutenir à côté de Mme Milder. Sa manière ne nous a jamais plu. Elle était aussi outrée que celle de madame Milder était froide.

Caroline Seidler, née Wranitzki. Cantatrice qui, par la pureté de ses formes et de ses traits, et par la sonorité métallique de sa voix, qui n'était rien moins que faible et avait acquis une grande agilité, obtint pendant longtemps les plus beaux triomphes. Elle se maintint encore fort heureusement à côté de mademoiselle Sontag, dans la faveur du public de Berlin. Cependant, elle n'était point actrice, et sa diction était toute mécanique. Ses yeux brillants et la fraîcheur de ses lèvres indemnisaient le public pour l'esprit et l'âme qui manquaient à son exécution. Elle est encore au théâtre, mais elle se retirera bientôt.

Johanna Eunicke. De toutes ces cantatrices, c'était la moins bien partagée de la nature, quoiqu'elle eût un organe très-flatteur. Mais son jeu et son exécution étaient fort distingués, surtout dans l'opérette. C'était un héritage de sa mère, artiste plus remarquable encore, contemporaine de Marguerite Schick. Plus tard, la fille commença à maniérer son genre, une maladie lui enleva sa voix, et il y a déjà plus de dix ans qu'elle a quitté la scène. Elle est aujourd'hui mariée à Franz Krüger, célèbre peintre de chevaux, de scènes militaires et de chasses.

Bader. Ténor métallique, la plus belle voix de l'Allemagne. Sa vocalisation n'est pas fort bonne. Il serait difficile de chanter et jouer mieux que lui le rôle de Masaniello.

Stümer. Chanteur plus vieux, élève de Righini, voix moelleuse et souple, excellente pour le chant soutenu, moins propre aux morceaux d'énergie. Peu de couleur.

Fischer. Fils d'un ancien et célèbre bassiste. Chanteur extraordinaire sous tous les rapports. Il quitta de bonne heure le théâtre de Berlin, par suite de difficultés qu'il eut avec le public, mais il n'a pas encore été remplacé.

Blume. Chanteur, déclamateur et comédien distingué. Personne encore n'a pu lui enlever la faveur du public dans *Don Juan*. Ses moyens n'avaient rien d'extraordinaire, mais il possède l'extérieur le plus imposant.

E. Devrient, le même dont j'ai parlé dans une lettre précédente, comme auteur du poëme de Hans-Heiling. C'est aujourd'hui l'acteur le plus distingué de la scène berlinoise : il en était jadis le meilleur chanteur. Il avait une voix de baryton, belle, sans être très-forte; mais, avant tout, une méthode exemplaire, et l'expression la plus noble et la plus délicate que j'aie jamais entendue.

Tels étaient les principaux soutiens de l'Opéra de Berlin, que Spontini y trouva quand il en vint prendre la direction. Ajoutez un orchestre tel qu'il n'en existait nulle part un plus complet, plus nombreux, plus exercé : le pupitre de chaque instrument était occupé par un virtuose. Cet orchestre s'est accru sous la direction de Spontini, mais sans addition d'aucun symphoniste d'importance. Le personnel du chant n'a pas été complété, ou l'a été d'une manière insuffisante, à ce point que Spontini, pendant plusieurs années, n'a pu faire exécuter ses propres opéras qu'avec le secours d'artistes étrangers en voyage, tandis qu'on avait pourtant mis à sa disposition les moyens les plus brillants de l'Allemagne entière.

Tel est mon coup d'œil historique sur les différentes phases de l'existence de l'Opéra à Berlin jusqu'à son organisation actuelle, dont je parlerai dans une prochaine

Digitized by Google

lettre. J'ai maintenant à esquisser en peu de mots l'histoire des autres institutions musicales.

(*La suite au prochain numéro.*)

L. Relstab.

THÉORIE MUSICALE.

Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chefs d'orchestre et de musique militaire; par F.-J. Fétis, maître de Chapelle de S. M. le roi des Belges, directeur du Conservatoire, chevalier de la Légion-d'Honneur, etc., etc.

M. Fétis, non content d'avoir employé ses veilles à la rédaction d'ouvrages destinés aux solfégistes et aux chanteurs, vient encore d'enrichir la didactique musicale d'un Manuel qui, cette fois, s'adresse aux directeurs de musique lyrique et militaire, et à tous les compositeurs en général.

Ce livre, malgré son titre, est plutôt un *Vade Mecum* qu'un Manuel; car l'auteur a circonscrit le sujet multiple qu'il avait à traiter dans des limites si étroites, que son ouvrage ne peut être réellement utile qu'aux artistes qui ont reçu déjà les premières notions de l'harmonie et de la composition.

Cependant, la clarté des démonstrations, l'ordre parfait et la distribution habile avec lesquels les matières sont présentées, rendront la lecture du *Manuel* de M. Fétis très-intéressante, non-seulement pour les musiciens peu avancés dans l'art d'écrire, mais aussi pour ceux qui le possèdent. Les premiers y puiseront d'excellentes doctrines, et les seconds y pourront rectifier ce que leur éducation musicale a eu de négligé ou d'incomplet.

Voici brièvement quel a été le plan suivi par l'auteur:

Le premier livre du *Manuel* contient les *notions d'harmonie* et *de composition*. Les intervalles harmoniques sont expliqués avec soin, et un tableau de tous leurs renversements donne à la démonstration beaucoup de lucidité. Seulement, M. Fétis, en appliquant à deux sons frappés ensemble le nom absolu d'accord, nous semble donner trop d'extension à la signification de ce dernier mot. Une tierce, une quarte, etc., enfin, deux sons entendus simultanément ne forment pas un accord, mais une *fraction* d'accord; car il n'y a d'accord *complet* que celui qui est composé de trois sons au moins; savoir: le tonique, la tierce et la quinte pour les accords parfaits mineurs, majeurs, diminués ou augmentés; et la fondamentale, la tierce et la septième pour les accords de septième, quelle que soit leur nature; quant aux neuvièmes, l'adjonction d'un cinquième son (la neuvième majeure ou mineure) est naturellement indispensable.

(1) Paris, chez Maurice Schlesinger, éditeur, 97, rue de Richelieu. Berlin, chez A. M. Schlesinger. Prix net: 15 francs.

Du reste, M. Fétis, en employant une locution consacrée jusqu'ici par la plupart des théoriciens et des praticiens, n'a commis qu'une erreur commune à la généralité; et, si nous avons à la signaler, ce n'est que dans l'intérêt de la véritable doctrine musicale, à laquelle nous lui devons d'avoir été initié au Conservatoire.

M. Fétis range aussi la quart juste au nombre des intervalles consonnants, quoique cet intervalle soit considéré par la plupart des harmonistes, comme une dissonance. Nous sommes entièrement de l'avis de M. Fétis; la quinte juste étant le produit du renversement de la quarte parfaite, qui est, comme chacun sait, une consonnance par excellence, ne saurait être dissonante: mais M. Fétis aurait pu ajouter, pour mettre chacun d'accord, que la quarte est, par sa nature, un intervalle *mixte*, c'est-à-dire, participant tout à la fois des deux genres consonnant et dissonant, suivant la manière dont elle est présentée. La théorie des accords est suivie de celle des *notes de passage*; tout ce que dit l'auteur sur cette partie intéressante est rempli d'aperçus ingénieux, et doit contribuer à jeter beaucoup de jour sur certaines fausses doctrines professées par les partisans, *quand même*, du Traité de Catel.

Le livre deuxième initie le lecteur à la *connaissance des instruments et des voix*. Le violon, ce roi des instruments de l'orchestre, occupe une grande partie de la démonstration, et l'emploi et la propriété des différents coups d'archet y sont expliqués avec beaucoup de netteté.

Après avoir consacré quelques pages aux différents membres de la grande famille des *instruments à corde*, M. Fétis, dans la seconde section, traite des instruments à vent en bois; nous n'avons que des éloges à donner à ce travail, car il est fait avec beaucoup de soin. Mais dans la troisième section consacrée aux *instruments en cuivre*, une omission nous a paru mériter d'être signalée dans cette analyse impartiale de l'ouvrage de M. Fétis; c'est celle que ce savant professeur a commise en ne faisant commencer l'échelle du *trombone-basse* qu'au contre-*fa*, tandis que dans un paragraphe précédent il avait eu soin de remarquer que le trombone basse pouvait donner le contre-*mi* d'en bas. On serait tenté de croire que cette faute vient plutôt du fait du graveur que celui de M. Fétis; de plus, l'auteur a omis de signaler dans cette même section, que le trombone-basse pouvait donner, par extension, le contre-*si* bémol grave. Ce sont là de légères lacunes qu'une nouvelle édition comblera bientôt sans doute; car le livre de M. Fétis est trop utile pour ne pas avoir avant peu une seconde édition purifiée de toutes fautes, quelque minimes qu'elles soient.

Après la section qui traite des *instruments de percussion* vient le chapitre dix-neuvième, dans lequel la

partition et ses différentes dispositions sont étudiées avec soin.

Deux tableaux, l'un de symphonie ordinaire et l'autre d'harmonie militaire, sont offerts en exemples aux lecteurs.

La sixième section est consacrée à l'étude de toutes les *différentes voix humaines*, et termine d'une manière fort intéressante le second livre du Manuel.

Enfin l'auteur, dans LE LIVRE TROISIÈME, délaissant les observations de la théorie, et prenant un style tout philosophique et plein d'animation, traite tour à tour : *du choix des instruments pour la composition* d'un *orchestre ; des proportions des divers instruments de l'orchestre ; des proportions des instruments dans la musique militaire ou d'harmonie*, etc. Toutes ces différentes sections seront très utiles à beaucoup de jeunes chefs de musique de l'armée française ou belge.

L'examen des divers systèmes de dispositions de l'orchestre, est très-lumineusement fait par M. Fétis ; mais, c'est surtout tout ce qu'il dit sur la police intérieure des réunions de symphonistes, qui nous paraît d'une incontestable universalité ; car, M. Fétis a bien raison, lorsque, par exemple : parlant de l'*accord des instruments*, il avance que, beaucoup d'orchestres médiocres ne paraissent ainsi que parce que les musiciens qui les composent, ne prennent pas le soin de s'accorder avec assez de rigidité ; c'est donc aux chefs d'orchestre à reformer ce monstrueux abus.

M. Fétis termine son livre en exhortant les chefs d'orchestre, chefs de musique, etc., à avoir le plus profond respect pour les œuvres des grands compositeurs dont ils dirigent l'exécution. Nous nous joignons à lui pour repousser de toutes nos forces les tentatives d'améliorations que quelques barbares musiciens se sont permises de nos jours sur les immortelles partitions de Gluck et de Mozart.

On ne s'est jamais avisé de repeindre une tête de Raphaël, ou de vêtir à la moderne une figure de Paul Véronèse. D'où vient donc que les musiciens ont moins de respect que les peintres pour les œuvres de leurs illustres devanciers? Nos grands *refiseurs* ignorent-ils que, pour l'histoire de l'art, tout est curieux, aussi bien les fautes que les beautés sublimes des hommes de génie ?

A. ELWART.

NOUVELLES.

*** La représentation au bénéfice de Mme Damoreau aura lieu à l'Opéra, le 22 de ce mois. Le spectacle se composera, dit-on, d'un acte du *Lara*, de M. de Ruolz (bizarrement travesti en *Sarah* par quelques journaux), du cinquième acte de la *Muette*, et de *Carnaval de Venise*.

*** Demain lundi, le théâtre Italien donnera au bénéfice de notre admirable Lablache, le chef-d'œuvre de Mozart, *Don Giovanni*, où seront réunis tous les talents du premier ordre, le bénéficiaire, Rubini, Tamburini, Mmes Grisi, Persiani, Assandri.

*** A la troisième représentation de *Parisina*, on a substitué une ouverture de M. Tadolini, à celle de Donizetti. Au reste, le demi-succès du nouvel ouvrage n'est pas là, mais dans le chant et le jeu si passionnés de Mlle Grisi, qui vient de se placer au rang des grandes tragédiennes, et dans la manière admirable dont elle est secondée par Rubini et Tamburini.

*** Le théâtre de la Bourse vient de mettre à l'étude un opéra comique en un acte, dont le poëme est, dit-on, d'un auteur qui n'a encore été joué nulle part. La partition est de M. Rousselot, artiste distingué, connu par son talent sur la harpe, et par d'excellents morceaux de musique instrumentale; mais qui n'a jamais rien donné sur nos scènes lyriques. La représentation de leur ouvrage offrira donc un double intérêt, en appelant le public à juger à la fois deux débuts. Il est probable que cette pièce suivra de très-près le *Perruquier de la Régence*, dont les répétitions se poursuivent avec la plus grande activité.

*** C'est la semaine prochaine que le théâtre de la Bourse offrira à ses habitués la nouvelle partition de M. Leborne. Deux artistes nouveaux joueront dans cet ouvrage, une duègne qui vient d'être engagée, et dont on dit beaucoup bien, et une jeune amoureuse, Mlle Auguste, que le public a pu apprécier au Gymnase où elle a débuté avec succès par la création du rôle de la cantatrice dans *Spectacle à la Cour*.

*** Nous avons parlé d'un opéra bouffon en un acte, dont M. Halevy a écrit la partition, et qu'il aurait déjà fait jouer au théâtre de la Bourse, si tous ses moments n'avaient été consacrés aux études si longues et si importantes de *Guido et Ginevra;* on pense qu'il ne tardera pas à faire jouir de cette nouvelle production un public habitué à regarder comme autant de bonnes fortunes tous les présents de cette main si heureuse et si habile.

*** Nous avons reculé, jusqu'à ce jour, pour annoncer à nos lecteurs une triste nouvelle. Un des premiers virtuoses de notre époque, M. Schuncke, le pianiste de la reine, vient d'être atteint d'une violente attaque de paralysie, nous espérions ne faire connaître le danger qu'il avait couru, qu'en donnant l'assurance que ce danger n'existait plus. Malheureusement l'amélioration qu'a éprouvée son état est bien lente et bien faible; et ses amis les plus dévoués, en faisant des vœux pour sa vie, tremblent qu'il ne reste pour bien longtemps et peut-être à jamais privé de ce talent qui leur était si cher. Ce douloureux événement inspire des regrets d'autant plus vifs que M. Schuncke à son double mérite d'exécutant et de compositeur, réunit, comme homme, des qualités de cœur bien précieuses. Il est adoré de tous ses élèves, qui s'accordent pour vanter et l'habileté avec laquelle il professe, et son inaltérable patience.

*** M. Alary doit donner, le 19 mars, au foyer de la salle Ventadour, un concert vocal et instrumental, qui aura lieu le matin, à la demande de plusieurs dames du très-grand monde qui craignaient que des bals ou des soirées d'obligation ne viennent les priver du plaisir qu'elles se promettent sur le nom seul du compositeur favori de nos salons. M. Alary fera entendre plusieurs des morceaux qui lui ont valu déjà tant de suffrages, notamment sa mélodie *Il lago di Como*, telle qu'elle a été chantée chez S. A. R. la duchesse d'Orléans, par Mme Perrugini, MM. Marras, Perrugini, Nigri, et sa belle cantate *Eloisa nel chiostro*, le dernier morceau de chant qui ait inspiré à Londres les accents passionnés de Mme Malibran. Pour ajouter à l'intérêt de cette matinée, on nous y promet un septuor de Beethoven, par les premiers artistes, et deux débuts, celui d'une Milanaise-soprano, et celui d'une contralto-Française.

*** Qui le croirait ? Il s'est trouvé un compositeur qui a osé faire un des chefs-d'œuvre immortels de Mozart. Il est d'usage en Italie, hâtons-nous de le dire pour la justification du téméraire, n'est un droit pour ainsi dire écrit dans la charte *musicale* du pays le plus *musical* du monde, que tous les sujets, quelque admirablement qu'ils aient été traités, appartiennent encore au dernier venu qui veut essayer de les traiter à sa manière. Ainsi, par exemple, *il Barbiere* de Paësiello avait planté la foi parmi les dilettanti de l'Europe, lorsque Rossini est venu le déraciner de tous les répertoires, pour y substituer le sien. C'est appuyé sur ce grand exemple que le maestro Ricci, auquel on doit déjà l'opéra bouffon de *Scaramaccio*, a fait exécuter sur la scène de la *Scala* à Milan une partition nouvelle sous ce titre si familier sur toutes les affiches d'Allemagne, de France et d'Italie : LE NOZZE DI FIGARO ; le résultat a été conforme au proverbe qui dit que la fortune favorise les audacieux. Le maestro a obtenu un plein succès.

*** Le 19 février, a été donné au bénéfice des pauvres, dans la grande salle du théâtre de la Comédie, à Berlin, un concert, où les virtuoses étaient tous gens du monde, et du grand monde. On voit que le bon exemple donné par nos célèbres amateurs de Paris a

Digitized by Google

fructifié. La noblesse allemande, jusqu'alors si gourmée, a enfin reconnu qu'on ne déroge point par le talent uni à la bienfaisance. On cite, parmi les exécutants, des chambellans, des attachés d'ambassade, voir même un docteur... O merveille! le ténor était un docteur qui, malgré la gravité *doctorale*, a chanté le duo d'*I Puritani* avec une jeune miss, que la pruderie anglaise n'avait pas empêché de se produire en public. Les chœurs eux-mêmes s'étaient recrutés dans les rangs de la diplomatie, du palais, de l'armée. Les honneurs de la soirée ont été du reste pour une ancienne prima donna de profession, Mme Decker, que son mariage avec un opulent industriel a récemment enlevée au théâtre royal de Berlin. Elle a termine le concert par un grand air, *mi paventi*, que Graun écrivit, il y a soixante-dix ans, pour la célèbre Mare, et qui valut à ce compositeur la place de *maestro di capella* du grand Opera, accordée par le grand Frédéric.

*** Nous avons cette semaine de nombreux concerts à annoncer, et nous nous acquittons de cette tâche en suivant les dates.

Aujourd'hui, concert au *Conservatoire*. — Gloire et Plaisir.

Mardi, 13 mars, à la salle Chasteteine, concert de M. *Osborne*, dont nous avons donné le programme dans notre dernier numero.

Mercredi, 14, salle Érard, concert de M. *Marras*: partie vocale, MM. Marras, Perugini, Nigri et Ruggiero, Mmes Perugini et Mequillet; partie instrumentale: MM Dœhler, Livrani et Laureati.

Jeudi, 15, salle Érard, concert de M. *Rosenhain*, dont nous avons donné le programme dans notre dernier numero.

Samedi, 17, salle Érard, concert par *Alexandre Batta*. 1. Trio de Meyseder, exécuté par MM. Alard, Laurent et Alexandre Batta. 2. Air chanté par M. Levasseur (de *l'Opéra*). 3. Fantaisie nouvelle pour violoncelle, composée et exécutée par M. Alexandre Batta. 4. Solo pour violon, composé et exécuté par M. *Allard*. 5. Air chanté par M. Ponchard. 6. Caprice pour le piano. 7. Duo chanté par M. et Mme ***. 8 Fantaisie sur des motifs des *Puritains*, composée et exécutée par M. Batta. 9 Quatuor chanté par MM. ***.

Samedi, 17, salle de M. Petzold, concert de M. *Perugini*: partie vocale: MM. Marras, Perugini, Nigri et Ruggiero; partie instrumentale: Mlle Loveday.

Dimanche, 18, salle de M. Petzold, Matinée musicale par Mlle *Mequillet*, partie vocale: MM. Marras, Serda, Rossi et Jansens, Mlle Mequillet; partie instrumentale: MM. Frauchome, Allard, Callay et Kentaky.

Lundi, 19 mars, salle Erard, concert de M. S *Thalberg*; nous en donnerons le programme. On délivre d'avance des billets à 20 et à 12 fr., chez E Troupenas, 40, rue Vivienne.

Mardi, 20 mars, salle d'Érard, concert de MM. *Livrani* et *Laureati*; on entendra MM. Marras, Jansenns, Pantaleoni, Nigri, Oller, Livrani, Laureati, et Mmes Nau, Rossi et Zamboni.

Vendredi, 23, salles Pleyel, concert donné par M. *Kalkbrenner*; nous donnerons le programme.

Dimanche, 25 mars, concert de M. *Rossi*, dont voici le programme: 1° Quintetto de la *Cenerentola*, chanté par Mlle Mequillet et MM. ***, Pantaleoni, Rossi. 2° Romances chantées par M. Richelmi. 3° Duo de soprano et contralto, de l'*Ezio*, chanté par Mlles Mequillet et ***. 4° Rondeau brillant, exécuté sur le piano par M. Kent-ki. 5° Duo de l'*Elexir d'amor* (le Philtre), chanté par Mlle *** et M. Rossi. 6° Air de la *Sonnambula*, chanté par M. Pantaleoni. 7° Fantaisie exécutée sur le violon par M. Panofka. 8° Sortie du Charlatan dans le Philtre, ou début du fameux *Elexir d'amour* sur la place publique, air bouffe chanté par M. Rossi. 9, Trio de *Papataci* dans l'*Italiana in Algeri*, chanté par MM. *** Richelmi et Rossi. 10° Romances françaises chantées par Mlle Mequillet. 11° Grand quintetto du *Turco in Italia*, chanté par Mlles Mequillet, *** et MM. *** Pantaleoni, Rossi. 12° Chansonnettes chantées par M ***.

*** Deux candidats sont sur les rangs pour la place *d'accompagnateur pratique* que Rifaut laisse vacante au Conservatoire; l'un est M. Bienaimé, l'organiste; l'autre, M. Batton connu par plusieurs partitions honorables exécutées sur la scène de l'Opéra-Comique.

*** C'est le 17 de ce mois que doit avoir lieu, au *Queen's*, théâtre de Londres (le théâtre de la reine), l'ouverture de la saison des chanteurs italiens. Mme Eckerlin, qui s'était fait distinguer dans la troupe nomade qui avait apparu naguère pendant l'intérim, ajoutera son talent à celui des grandes virtuoses que nous cédons tous les ans à l'Angleterre. En attendant la fin de mars, époque fatale qui doit nous les enlever, Londres possèdera Mme Albertazzi, MM. Bezari et Mazelli, parmi les nouveautés qu'on promet aux dilettanti insulaires, figurant cette *Lucia de Lammermoor*, que nous avons si vivement applaudie; et deux ouvrages inconnus pour nous: *Inès de Castro*, et il *Guerramento*.

*** Notre gérant a donné, le vendredi 9 mars, son avant dernière soirée musicale. Comme à l'ordinaire, les artistes les plus distingués lui ont prêté l'appui de leur brillant talent. Placées en tête Sigismond Thalberg, l'un des rois du piano, qui a joué une fantaisie délicieuse de sa composition sur des thèmes de l'*Oberon* de Weber. Quant à la manière dont il l'a jouée, nous ne saurions la louer assez pour nous mettre au niveau de l'impression qu'a produite sur tout l'auditoire cet admirable artiste. MM Ernst, Lecomte, Schaffer et Georges Hœnl ont associé leurs magiques archets dans un quatuor d'Osborne, qui mérite d'être cité parmi les productions remarquables de ce genre. Une jeune harpiste, élève du célèbre Labarre, et digne d'un tel maître, Mlle Pauline Jourdan, nous a révélé un talent qui se fait connaître pour la première fois aux amateurs cet hiver, et qui ne saurait être trop connu. On pourrait lui appliquer, quand on la regarde, le premier vers de la fameuse romance: *A peine au sortir de l'enfance*; en revanche, elle paraît bien plus âgée quand on l'écoute, tant il y a d'élégance et de vigueur dans son exécution. Pour en finir avec la partie instrumentale, n'oublions pas de mentionner un solo de violoncelle composé et exécuté avec une merveilleuse perfection, par Georges Hœnl, digne rival des Bohrer et des Batta, qui a produit une profonde sensation. La partie vocale a lutté contre les succès obtenus dans la soirée par son heureuse émule. Nous avons eu deux morceaux du maestro à la mode M. Alary, l'un pathétique et passionné, *Eloisa nel Chiostro*, chanté par Mlle Brambilla, avec une force et une puissance qui rappellent les grands effets que produisait Mme Pisaroni; l'autre, doux et gracieux, est une barcarolla italienne dont le charme était doublé encore par le flexible et moelleux organe de Mlle Assandri. Les deux cantatrices sont l'une et l'autre élèves du jeune compositeur dont elles chantaient la musique. Leur succès ne tourne donc pas moins à son honneur que celui des morceaux eux-mêmes, Mlle Assandri a encore reparu une seconde fois dans la lice, à côté d'un habile auxiliaire, M. Livrani, dont la clarinette se mariait avec les suaves accents de la jeune et jolie virtuose. Mlle Drouart a mis beaucoup d'expression et de bonheur dans l'*Ave Maria* de Schubert. La belle voix de Serda a rendu un digne hommage au roi des compositeurs, en faisant ressortir avec éclat les beautés sublimes d'un des principaux airs de *la Flute enchantée* de Mozart. Enfin, par un contraste des plus piquants, Levassor, avec une gaîté de bon goût, une intarissable verve d'inflexions et de saillies, a chanté plusieurs bouffonneries qui, pour parler comme un compte-rendu de la chambre des députés, ont excité l'*hilarité générale*.

*** De jour en jour la harpe se perfectionne; on lui donne actuellement l'étendue du piano, six octaves et demie, et l'échelle des gammes se parcourt dans tous les tons avec un doigté uniforme. M. Challiot vient d'inventer un mécanisme d'une utilité évidente pour les harpistes. Il leur économise le temps et l'argent; les cordes qui cassaient en grande quantité ne laissaient pas de faire une somme qui au bout de mois surpassait le prix de l'accordeur, qu'il faut qu'un pianiste se procure, ce qui faisait reculer beaucoup de personnes pour le choix de cet instrument; M. Challiot, au moyen d'une seule cheville qu'on fait tourner avec la clef de la harpe, détend toutes les cordes à la fois et évite par là nécessairement leur rupture; il ne les garantit pas de l'usure, mais comme, lorsqu'elles se reposent, elles ne se déroulent pas de dessus les chevilles, elles sont moins sujettes à se rompre que sur une harpe ordinaire qu'on détendrait, chose fort longue et fort ennuyeuse, si on la répétait chaque jour, surtout pour remettre sa harpe d'accord. Quelques secondes suffisent pour cette nouvelle opération, soit pour détendre les cordes, soit pour les remettre dans leur état naturel, sans que l'accord en soit nullement dérangé. Ce mécanisme fort simple ne nuit d'aucune manière à la solidité, n'amène aucun changement dans la forme de l'instrument, et peut s'adapter à toutes les anciennes harpes

L'avantage réel est qu'un harpiste, s'il reste quelque temps sans s'occuper de son instrument, le retrouve avec toutes ses cordes, lorsqu'il veut le reprendre.

Dans l'avenir, la harpe prendra beaucoup d'extension; déjà les compositeurs dramatiques l'emploient fréquemment; et bientôt elle deviendra un instrument indispensable dans un orchestre; c'est alors que l'on goûtera bien les *remonteurs*. L'adaption que M. Challiot en a faite à deux harpes de l'Opéra, et le succès qu'ils ont obtenu, en sont la preuve.

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. N° 11.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris

Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 18 MARS 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — GUIDO ET GINEVRA, d'Halévy, 2e article; partition, 1er et 2e actes. — Conversation sténographiée au café Véron, par DE LAFAGE. — État actuel de la musique à Berlin, par RELSTAB. — Concert du Conservatoire; par H. BERLIOZ. — Concerts de M. Osborne et de M. Marras, par H. BLANCHARD. — Nouvelles.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

GUIDO ET GINEVRA, ou LA PESTE DE FLORENCE,

Opéra en cinq actes, paroles de M. SCRIBE, musique de M. F. HALÉVY.

(2e article. — La partition. 1er et 2e actes.)

Cinq représentations consécutives, dans l'espace de dix jours, ont consolidé de la manière la plus éclatante le succès de cette immense partition, digne sœur de *la Juive* et de *l'Éclair*. Duprez, dans le rôle de Guido, obtient un triomphe aussi honorable pour lui que glorieux pour le compositeur, qui a su montrer sous un jour nouveau et plus complet que jamais ce grand artiste, pour lequel toutes les formules de l'admiration et de la louange semblaient avoir été épuisées. M. Halévy a donc atteint le but qu'il s'était proposé, et son nouvel ouvrage aura pour résultat d'agrandir encore la réputation solide et brillante que de légitimes succès lui ont acquise non-seulement en France, mais dans toute l'Europe musicale.

Maintenant que plusieurs auditions nous ont familiarisé avec cette partition nouvelle de l'auteur de *la Juive*, que cette partition nous a été confiée et que nous avons pu l'étudier à loisir, nous allons commencer l'examen consciencieux et approfondi que mérite une œuvre de cette importance, véritable épopée lyrique qui sera l'un des plus beaux titres de gloire de l'école française, que M. Halévy continue et représente parmi nous avec tant de puissance et d'éclat.

L'opéra de *Guido et Ginevra* n'a pas d'ouverture, mais il est précédé d'une courte introduction qui est des plus remarquables. Après quelques mesures brillantes et pompeuses, l'orchestre fait entendre une prière naïve et villageoise : c'est celle qui plus tard, au cinquième acte, remerciera Dieu de la cessation du fléau. L'instrumentation est des plus simples; le hautbois exécute cette mélodie. Cette cantilène, douce et suave, est accompagnée seulement par une progression descendante que commence la clarinette, et que termine le basson. Cette combinaison est de l'effet le plus heureux; puis l'orchestre entier s'empare de cette mélodie, et l'accompagne par une harmonie à la fois simple et grave.

Bientôt la musette se fait entendre : c'est la *zampogna* des paysans italiens. La mélodie, exécutée en sixtes, par le hautbois et les clarinettes, tandis que le second hautbois tient la pédale *ut*, a une couleur véritablement *alpestre*, et bien appropriée à la circonstance et à la localité.

Digitized by Google

Le chœur fait une station au pied de la Madone. Le chant de ce chœur est d'un mètre original et nouveau. Le rhythme, toujours suspendu, donne bien l'idée d'un chœur chanté par une masse nombreuse, composée d'individus qui tous ne possèdent pas au même degré le sentiment de la mesure : c'est ainsi que dans les représentations populaires, les jours de spectacle gratis, lorsque la salle entière exécute un de nos airs nationaux, il y a dans ce chœur immense des temps d'arrêt, une sorte de fluctuation dans la mesure, qui a quelque chose de grand et d'imposant comme les mouvements de la mer. Nous pensons que l'auteur a voulu peindre cet effet vrai; il a parfaitement réussi à le rendre. L'intention en elle-même est pleine de finesse, et prouve que l'auteur étudie et observe tous les effets, pour en faire l'application à son art.

Après la station à la madone, l'orchestre et le chant ont une couleur villageoise qui n'a rien de maniéré, et qui est exempte de toute afféterie : ce sont bien des paysans qui sautent et qui rient. Mais leurs chants sont interrompus : des condottiéri arrivent. Du moment de leur entrée, la vigueur soudaine de l'orchestre forme avec le chant des villageois un heureux contraste. Les paysans boivent gaîment à leur gonfalonier, Cosme de Médicis, et à la paix; Forte-Braccio, chef des condottiéri, se lève, il boit aux combats, à la mort, au pillage.

Là, Forte-Braccio, parfaitement représenté par Massol, chante une espèce de *mélopée* très-caractéristique. Cela est âpre et sauvage. La mélodie, le rhythme sont excellents. En général, nous remarquons chez M. Halévy une élégance et une nouveauté dans le rhythme qui, plus tard, constitueront une partie du cachet et du style qui appartient en propre à ce maître.

Nous remarquons aussi que toutes les fois que les paroles doivent être entendues, M. Halévy a l'art de disposer son orchestre de façon que les paroles apparaissent nettes et bien senties; et cette simplicité apparente de l'instrumentation n'en exclut pas l'élégance, non plus que celle de l'harmonie. Nous signalerons, comme réunissant toutes ces qualités, cette tirade de Massol :

> Bourgeois qu'on étrille,
> En les rançonnant!
> Églises qu'on pille
> Tout en se signant.

Sur ces mots :

> Puis à la Madone
> On vient humblement, etc.

il y a une succession d'accords charmants : cela est patelin et ironique. On voit que Forte-Braccio raille ses auditeurs : il connaît sa supériorité sur eux, et il se moque d'eux très-spiritnellement en musique. Toutes ces choses sont fines et bien observées; elles survivent, et à la longue on en comprend la valeur; elles échappent à une première audition, où l'on est seulement frappé des grands effets. Mais aux représentations suivantes et surtout à la lecture de la partitinn, tous ces détails sont appréciés; ils augmentent l'intérêt de la musique et la réputation du compositeur.

Quand Forte-Braccio a bien captivé l'attention de ses auditeurs, il s'adresse aux paysans, et là, sur une mélodie franche et naturelle, il leur propose de boire ensemble : *Avec vous, chers camarades*, etc. Ensuite il s'adresse à sa troupe, et sur un chant saccadé il leur parle en vrai condottière :

> De la Toscane à la Calabre,
> Il n'est qu'un droit, celui du sabre.

Ensuite il reprend le ton patelin, et s'approchant des femmes,

> Que la sainte Madone
> En tous les temps vous donne
> Amours et jours heureux.

Il y a là un artifice musical de très-bon aloi. Ces trois mélodies, de caractères si différents, se combinent ensemble. Ainsi, pendant que les paysans répètent le chant que Forte-Braccio leur a adressé, les condottiéri chantent entre eux l'espèce de mot d'ordre que leur chef leur a donné : *De la Toscane à la Calabre*, et les femmes répètent aussi : *Que la sainte Madone*, etc. Ces trois cantilènes s'unissent très-bien sans se confondre, et le résultat en est des plus heureux.

Une péroraison chaude et brillante termine cette introduction, l'une des plus riches d'effets et de contrastes que nous connaissions au théâtre.

Massol exécute sa partie avec une verve entraînante, et une énergie sauvage qui donnent bien l'idée du personnage. Sa voix mordante et bien timbrée, vibrante dans le *médium*, éclatante dans les notes élevées, monte jusqu'à l'*ut* de tête, et dans cette grande étendue, elle reste toujours fraîche, bien tenue et d'une irréprochable justesse. Tout le monde a été frappé des progrès de Massol : il faut dire aussi que c'est le premier rôle important qu'on lui ait confié. M. Halévy, qui a écrit ce rôle pour sa voix, nous a révélé la véritable valeur de cet artiste; il lui a ouvert la route des succès. Le rôle de Forte-Braccio est d'un bout à l'autre empreint d'une couleur originale et vigoureuse qui ne se dément jamais. C'est l'une des plus belles conceptions musicales de l'auteur de *la Juive*.

Après l'introduction, vient une scène de récitatif bien fait : il est ferme et vigoureux. Sur ces vers :

> . . . Brigand, c'est un état,
> Qu'exerce avec honneur plus d'un grand potentat,

la marche de la basse amène une bonne modulation qui revient plus loin dans la même scène : *Si nous pouvions en enlever quelqu'une.*

Digitized by Google

Ricciarda entre ensuite, et, après une scène de récitatif entre elle et Manfredi, apparaît pour la première fois Guido-Duprez.

C'est là dans un petit trio que se trouve intercalée la fameuse romance :

Pendant la fête une inconnue,

qui, à chaque représentation, excite de véritables transports d'enthousiasme.

Nous ne parlerons pas de la mélodie de cette romance; elle est d'une expression ravissante que chacun peut apprécier. Mais nous dirons que l'instrumentation en est délicieuse. Les tenues des clarinettes, des flûtes dans l'octave la plus basse, jointes aux *pizzicato* des violoncelles et aux arpéges des harpes, forment un ensemble parfait, suave et pour ainsi dire transparent.

Duprez chante cette romance avec un art et un talent merveilleux. Jamais, il est vrai, morceau ne fut mieux écrit pour sa voix. Le chanteur et la pensée musicale dont il est l'interprète sont à la même hauteur. Nous verrons plus tard avec quelle poésie M. Halévy a su ramener le motif de cette romance, éclair d'amour et de bonheur qu'il fait luire dans le sombre horizon qui va se déployer à nos yeux.

Les deux couplets ou plutôt les deux stances qui ramènent cette fraîche et suave inspiration, sont séparées par un ensemble, ce qui lui ôte tout à fait l'aspect d'une romance ordinaire. C'est aussi entre les deux couplets que se trouve une délicieuse phrase de chant que Duprez dit avec un charme inexprimable :

Vous voyez si je peux
Même pour un trésor m'éloigner de ces lieux.

A ce trio succède un air de danse qui n'a rien de remarquable.

Le duo qui suit entre Guido et Ginevra renferme de fort jolies phrases. Nous croyons que ce duo sera surtout apprécié au piano. Le cantabile en est d'une mélodie charmante. Cette phrase de Ginevra : *Calme des champs*, est ravissante de pureté. Le motif de l'allegro, chanté par Duprez, est plein de verve; le chant des derniers vers : *Je me réveille et mon génie*, etc., est entraînant, et prendra certainement sa place parmi les plus heureuses inspirations. Nous regrettons que les exigences de la pièce aient forcé de mutiler ce duo dont l'effet serait complet sans ces mutilations. On le jugera mieux quand la publication l'aura fait connaître en entier.

Le petit chœur de condottieri qui ouvre le finale est original, et l'instrumentation en est piquante; mais il est trop court. Il est évident que ce morceau a subi des coupures; nous en dirons autant du finale tout entier. Le motif à trois temps a de la vigueur et de la décision; l'orchestre est bien nourri. Le motif à quatre temps, en *si* naturel, est élégant et animé; mais on voit que la nécessité d'abréger a contrarié le compositeur, et l'a contraint de sacrifier tous les développements de ses deux motifs; la situation, d'ailleurs, n'est pas favorable à un finale complet. La présence de Guido blessé, évanoui, est un obstacle à tout prolongement de la situation; et ensuite, dès qu'on l'a soustrait aux yeux des spectateurs, la scène est finie, et il faut baisser la toile.

Le second acte commence par une scène de récitatif entre Guido et Ricciarda (Mme Stultz). Dans cette scène, le motif de la romance :

Pendant la fête une inconnue

est déjà rappelé avec beaucoup d'art et de bonheur.

Après cette scène vient un air brillant que Mme Dorus-Gras exécute avec une pureté et une perfection irréprochables.

La marche qui suit est fort belle. Le début par les instruments de cuivre est *splendide*, si l'on peut s'exprimer ainsi. Il donne bien l'idée d'une fête magnifique dans le palais d'un souverain. Ce début est exécuté par deux cors à piston, deux trompettes à piston, et un *trombonne-soprano* aussi à piston. Cet instrument nouveau, très-bien joué par M. Schiltz, a un son large et ample tout-à-fait différent du cornet à piston dont on a tant abusé. Il monte facilement, et conserve dans dans toute son étendue le timbre qui lui est propre.

Cette phrase sonore, exécutée par tous les instruments de cuivre, revient dans le courant du chœur, et se présente sous diverses faces. C'est d'un effet grand et imposant.

A ce chœur succède un andante, dont le chant principal, parfaitement rendu par Levasseur, est d'une belle et noble mélodie. L'accompagnement de violoncelle sous ce chant convient bien au personnage. Ce morceau, de peu d'importance, fait regretter que les combinaisons du poëte n'aient pas fourni au musicien un plus grand nombre de morceaux d'ensemble.

On reprend ensuite le chœur en *fa*, sur lequel se fait la sortie. Puis vient le duo entre Ricciarda et Fortebraccio, morceau dont le brillant succès s'est établi dès le premier jour, et qui passe à juste titre pour l'un des plus remarquables de la partition.

La couleur générale de ce duo est des plus neuves. Le compositeur a saisi et rendu avec ce tact qui le distingue les caractères si bien tranchés des deux personnages. d'un côté, la Napolitaine, vindicative et jalouse, au ton superbe et altier; de l'autre, le forban aventureux et craintif tout à la fois, combattu entre la cupidité et la crainte. Drame et comédie, tout est dans ce duo, empreint d'une originalité puissante. Et nous remarquerons ici que même dans les morceaux qui se rapprochent du genre de l'opéra-comique, M. Halévy sait conserver le cachet lyrique le plus élevé.

Digitized by Google

L'ensemble du duo est charmant : le chant syncopé de Ricciarda :

Il hésite, il balance
Entre l'or et l'honneur,
Et je prévois d'avance
Quel sera le vainqueur,

contraste heureusement avec le chant syllabique de Fortebraccio :

Il faut de la prudence;
Cherchons au fond du cœur
Ce que ma conscience
Permet à mon honneur.

La phrase de Massol :

Richesse nouvelle
Flatte pas mon zèle, etc.,

est franche, audacieuse, et soutient bien le caractère que M. Halévy a donné au condottière.

L'instrumentation de ce morceau réunit toutes les qualités qui sont habituelles à ce maître. Nous ferons remarquer le dessin des premiers violons sur ce dialogue : *Il paiera sans doute en grand seigneur. — Bien mieux, il m'a payé d'avance.*

Pendant que Fortebraccio réfléchit en disant ces vers :

De frapper aujourd'hui Ginevra..... sans qu'on puisse
Connaître... ou soupçonner... d'où le coup est parti...
Attendez... attendez... et si Dieu m'est propice...
Par tous les saints!.. je crois que m'y voici,

la progression descendante de tierce et de seconde, exécutée par les clarinettes, est excellente. C'est d'un effet tout-à-fait neuf, de même que l'instrumentation placée par M. Halévy sous ce passage :

Il est de rapides poisons
Qui servent bien la haine et trompent les soupçons.

On voit avec quelle sagacité, avec quel bonheur d'inspiration la musique a jusqu'ici reproduit tous les caractères, saisi toutes les nuances, rendu tous les contrastes. Guido nous est apparu tendre et pathétique; Ginevra, noble et résignée; Ricciarda, jalouse, altière et coquette; Fortebraccio, vrai bandit, brave ou poltron, suivant l'occurrence.

La rentrée du cortége se fait sur un fort beau chœur :

Retentissez jusques aux cieux,
Chants d'allégresse et cris joyeux !

chœur qui offre le double caractère d'une fête religieuse et d'une pompe mondaine.

Les airs de danse qui suivent sont d'une mélodie gracieuse et élégante. Le *mélophone*, instrument que M. Halévy a employé le premier, convient bien à la musique de ballet. Nous donnerons incessamment quelques notions sur ce nouvel instrument. Disons, en attendant, qu'il est bien joué par M. Leclerc, frère de l'inventeur.

Cependant Fortebraccio a présenté à Ginevra l'écharpe empoisonnée qui sert la vengeance de Ricciarda. Pendant la fête, on voit Ginevra s'agiter et ressentir les premières atteintes du poison. Le cri qu'elle pousse tout à coup interrompt la danse. Après la phrase noble et touchante de Médicis :

O Dieu qui vois mes pleurs, sauve l'enfant que j'aime !

un officier du palais vient annoncer l'invasion de la peste dans Florence. Ce récitatif :

Il est trop vrai..... Le fléau se déclare;
Le désespoir de tous les cœurs s'empare;
Le désordre et l'horreur règnent dans la cité...
Tout tombe et meurt, ou fuit épouvanté.

est d'un caractère sombre et profondément tragique.

Tous les courtisans fuient; il ne reste plus dans le palais désert que Ginevra, qui tombe mourante dans les bras de son père, et Guido, qui pleure à ses pieds. Ce finale, qui ne comportait point de développements, a été traité par le compositeur avec autant de verve que d'énergie : l'effet en est entraînant et irrésistible.

Dans un prochain article, nous analyserons les trois autres actes de cette grande partition, déjà classée parmi les chefs-d'œuvre de l'école moderne. C'est dans ces trois derniers actes que l'auteur a rassemblé toutes ses forces et réuni ses plus grands effets.

(*La suite au prochain numéro.*)

CONVERSATION

Sténographiée au Café Vérron, après la première représentation du Suisse a Trianon,

Vaudeville en un acte, musique de M. Albert Grisart.

A. Oui, il est mort et bien mort.

B. Qui? le ministère?

A. Allons donc! me prenez-vous pour un journal tiers-parti, timbré à 5 ou 10 centimes? et d'ailleurs, en France, la mort d'un ministère est-elle chose assez rare et assez importante pour qu'on en parle à ses amis?

B. Alors expliquez-vous, et dites les noms du décédé; déclinez ses qualités, s'il en avait.

A. Il se nommait Vaudeville, et avait perdu en vieillissant toutes les qualités qui l'avaient fait chérir dans son bel âge.

B. Et comment est-il mort? Aurait-il suivi la nouvelle impulsion de la gaieté française? se serait-il suicidé?

A. A peu près, car il est mort d'inanition.

B. De son propre gré?

A. Pas tout-à fait.

B. Comment! on l'a donc tué?

A. Pas précisément, mais on n'a plus voulu le nourrir; et, bien que depuis longtemps il se contentât d'aliments assez grossiers, ses pourvoyeurs ont profité du temps de Carême pour le faire jeûner complétement.

B. C'est-à-dire que si l'on ne l'a pas tué, on l'a aidé à mourir. Que me dites-vous là! Ce pauvre Vaudeville,

Digitized by Google

qui ne touchait jadis que les mets les plos délicats, les mieux préparés, les mieux servis; qui oe bnvait que les plus jolis vins; on a nnurri sa vieillesse de soupe prise à la gargotte et de piquette de cabaret.

A. Il faut vous dire aussi qoe loogtemps auparavant il avait reçu beaucoup de manvais coups : on l'avait tiraillé à droite et à gauche; soo omoplate était pleine de meurtrissures, et tous ses membres avaient été fnulés; de plus il perdait sans cesse ses vêtements ao milieu de tous les ballottages auxquels il était sans cesse exposé, et il avait dû changer si souvent d'habits, qu'on ne le reconnaissait plus, en sorte qu'oo l'a laissé s'éteindre incognito comme une royauté déchue.

B. Il est mort !

A. On n'eo doute plus.

B. O calamité!

A. Comment calamité! les oreilles me corneot-elles? c'est sans doute félicité que vnus avez voulu dire.

B. Quoi! comptez-vous pour rien les malheurs incalculables..... Mais, avant tout, expliquez-moi plus en détail et uo peu moios symboliquemeot comment la chose est arrivée et de quelle manière une catastrophe inattendue....

A. Inattendue pour vous, doot la bienveillance pour tout le moode est telle, que vous exercez toute la perspicacité que le ciel vous a départie à découvrir du mérite chez les geos où personoe oe l'aperçoit, comme cet enfant qui passait des journées entières à barbouiller des pages de chiffres, dans le but de trouver de la valeur à des zéros.

B. Vous me reprochez là un travers que je oe désavooe pas.

A. Et vous avez raisoo, car il prouve la bonté de votre naturel.

B. Venez-en dooc ao fait, et me donnez les éclaircissements que je vous demande.

A. Voici. Vous savez qu'il y a tont juste cent soixaote aos que le Vaudeville oaquit sur uo théâtre de marionnettes, entre des aoimaux savants, des joueurs de gobelets et des danseurs de corde : on l'appela d'abord *opéra comique;* il était pourtant conçu précisément dans le système du vaodeville de oos jours, c'est-à-dire qu'il consistait dans un dialogue parlé, interrompu par des couplets qui se chaotaient sur uo air connu, terminé le plos souveot par les *flonsflons* et les *farlariradondaine*. Au bout de qnelque temps, les auteurs qui travaillaient pour ce théâtre touroèrent parfois des couplets dont la coupe ne pouvait s'adapter convenablement à des airs déjà en circulation : il fallut appeler des compositeurs ponr écrire sur ces couplets une musique *ad hoc;* et cette méthode s'étant peu à peu étendue à toutes ces parties chantées, le véritable *opéra comique*, tel que oous le connaissons, fut définitivement constitué et son existeoce constatée par des succès oombreux et mérités.

L'ancien système se trouva ainsi anéaoti, et l'on n'y songea plus jusqu'en 1790, époque à laqnelle l'assemblée nationale décréta la liberté des théâtres. Ce fut alors que quelques auteurs entrepreneurs, pour diminouer les frais et simplifier les détails de la gestion, songèrent à se passer des musiciens, et à ressusciter *l'opéra comique* primitif, qu'ils appelèrent *vaudeville*. Ils réussireot au-delà de toutes les espéraoces qu'ils avaient pu concevoir, et les succès en ce genre se prolongèrent jusqu'aux dernières aonées de la restauratioo. Ce fut alors que le public parut témoigner quelque satiété et quant au fond et quaot à la forme; en conséquence, les auteurs altérèrent le genre pour le varier : ils dooèrent des comédies anecdotiques, des drames à graods sentimeots; s'ils n'offrirent pas toujours les mœurs de l'époque qu'ils mettaient en scène, ils en offrirent du moios les costumes. Ces remèdes inutiles furent autaot de coups portés au véritable vaudeville, dnnt les forces vitales ne cessèrent d'aller toujours en dimiouaot, jusqu'à ce qu'on lui ait aujourd'hui porté ce dernier coup.

B. Le coup de la mort! Hâtez-vous donc de me dire comment la chose s'est passée?

A. Tout comme ci-devant; mais par d'autres motifs. Le public était si accootumé à ces poiotes qui terminaient fidèlement chaque couplet parodié, que nombre de spectateurs poovaient à ce moment souffler le souffleur, saos avoir de manuscrit sous les yeux. D'un autre côté, il n'était pas d'enfant sorti d'une école mutuelle, qui, cooduit à un théâtre de vaudeville, oe demaodât pourquoi ces chanteurs-là détoonaieot et n'allaient point en mesure. Eo conséqueoce, l'on a pensé qoe le genre serait rajeuni, s'il recevait un nouvel attrait de la musiqoe; oo a cru avec raison que nombre de jeunes compositeurs seraient enchantés de trouver ainsi des occasions nombreuses et faciles d'exercer et de produire leur talent, et, après quelques essais timides aux théâtres du *Vaudeville*, du *Gymnase* et du *Palais-Royal*, le graod pas, le pas décisif vient d'être fait sur la scène des *Variétés*, où l'oo vient de représenter un nouveau *vaudeville en musique*.

B. Sur la scène des Variétés! ici près!

A. Sans doute, j'en sors.

B. Et le *vaudeville en musique* est tombé.

A. Non vraiment, il a obtenu un très-honorable succès.

B. Que me dites-vous là? Mais à qui peosez-vous faire accroire que les acteurs des *Variétés* aient pu chaoter des airs proprement dits? Ils ont dû chaoter horriblemeot faux.

A. Pas plus qu'à l'*Opéra-Comique*, lorsque Mme Damoreau est en congé.

B. Allons donc, vous voolez rire.

A. Mais, poiot du tout. Vous serez à même de vous eo assurer. Et, enfin, que trouvez-vous donc de si extraordinaire eo cela? Les jeuoes compositeurs abondent à Paris, et il n'y a pour toute la Fraoce que deux scènes lyriques, car dans l'état actuel des choses, il ne faut pas parler des théâtres de départements. De ces deux scènes, l'uoe est inabordable pour les musiciens qui n'ont pas acquis d'avance une grande réputation; l'autre est d'un fort difficile accès, et l'on o'a jamais pu se faire dire à l'avaoce ce qu'il fallait au préalable avoir fait pour y être admis : il était dooc extrêmement importaot d'nnvrir aux jeunes compositeurs de oouveaux débouchés, et surtout de leur faciliter les moyens de se faire connaître avant que la verve de leur imaginatioo oe vînt à s'attiédir.

B. A la boooe heure; mais ils seront mal exécutés et mal compris.

A. Rassurez-vous sur ce poiot; ils formeroot petit-à-petit leurs chaotenrs, qui sentiroot la oécessité d'écouter leurs conseils et de se cooformer à leurs ioteotioos, car les acteurs des *Variétés* n'auront pas au savnir musical les mêmes prétentioos que ceux de l'*Opéra-Comique*.

B. Oui; mais vous ne soogez pas que ce dernier théâtre va s'opposer tant qu'il pourra à ce qu'il nommera on *empiètement*; il dira que l'on viole ses *droits*, ses *privilèges*.

A. On les laissera dire, et l'on se permettra même

de trouver ses prétentions les plus ridicules du monde.

B. Et s'il s'adresse à l'autorité...

A. Que cela ne vous inquiète pas. Le ministre dans le département duquel sont les théâtres est une homme sensé, ami des arts et des artistes, et qui ne désire rien tant que la prospérité des uns et des autres. Croyez-vous qu'il irait s'opposer à un progrès évident, à l'une des conséquences les plus immédiates des encouragements donnés depuis quelque temps à l'éducation musicale des Français?

B. Et vous, vous pensez que le vaudeville ne s'en relèvera pas?

A. Non, jamais. Le voilà frappé à mort; il ne pourra plus bientôt se montrer nulle part sans le passeport d'une musique nouvelle; s'il vit, il ne vivra que de nom; on continuera de le nommer *vaudeville*, comme, dans un sens opposé, on a jadis continué de nommer *opéras comiques* les anciennes pièces à couplets, après qu'on eut pris le parti d'en compuser expressément toutes les parties chantées.

B. Mais (pardon, si je reviens sur ce point), que ferez-vous de tous ces acteurs de vaudeville qui n'ont pas la moindre teinture de l'art du chant?

A. Encore une fois tranquillisez-vous là-dessus. On ne donnera rien à chanter à celui qui ne semblera pas devoir s'en tirer à son avantage. La plupart des acteurs se formeront insensiblement; et à l'avenir il ne s'en présentera plus pour les débuts, qui n'aient à cet égard au moins les qualités les plus essentielles; d'ailleurs, la musique que l'on écrira pour ces chanteurs improvisés devra être simple, brève, facile, coulante; tout marchera donc graduellement, et, dans un fort court délai, on *chantera* des opéras comiques, ou, si l'on aime mieux, des comédies *à ariettes* sur tous les théâtres où l'on en est encore à débiter le vaudeville. Les choses en iront mieux de tout point.

B. Vous croyez.

A. Si je le crois! On dirait que vous ignorez le triste avantage que j'ai d'être compositeur et d'avoir écrit plusieurs pièces que je n'ai pu parvenir à faire représenter, quoique la réception de la première date de quelque dix ans.

A. Je sais cela; mais vous, vous ignorez que j'ai aussi payé tribut au malin, et que c'est ces jours derniers que l'on a reçu à l'unanimité un vaudeville de ma façon.

A. Et cela vous embarrasse.

B. Mais, oui; car si j'eusse su à l'avance qu'il allait devenir si facile de se montrer escorté d'une musique nouvelle, je ne me serais pas avisé de mettre mes vers au niveau des *flonflons*, ce qui n'est nullement de mon goût. Que faire maintenant?

A. Tout ce que vous voudrez; pour moi, j'irai demain de bonne heure retirer des cartons de *l'Opéra-Comique* certaine pièce dont la réception date de 1827, et je la porterai bien vite aux *Variétés*.

B. Et si j'allais de mon côté retirer mon vaudeville, vous chargeriez-vous d'en faire la musique?

A. Pourquoi non... sauf toutefois à nous concerter ensemble.

B. Cela va sans dire.

A. A demain.

B. A demain.

ADRIEN DE LA FAGE.

CORRESPONDANCE.

ÉTAT DE LA MUSIQUE A BERLIN.

(SUITE ET FIN.)

Berlin, le 20 février 1838.

Commençons par le second théâtre, celui de la Kœnigstadt, ainsi nommé du quartier de la ville où il est situé. Il n'a pas plus de quinze années d'existence; il est principalement consacré au genre gai. De là le drame populaire, l'opéra populaire (qui a pris naissance à Vienne, au théâtre de Leopoldstadt). Le privilége accordé aux entrepreneurs ne comporte donc qu'un répertoire fort restreint; on ne peut représenter aucun opéra sérieux; aucune pièce tragique; mais la loi est souvent éludée, et l'on permet quelquefois des exceptions. L'administration s'est toujours efforcée d'entretenir un bon opéra comique. Les jours les plus prospères furent ceux où Henriette Sonntag y faisait accourir la foule enthousiaste de ses chants merveilleux : néanmoins, on y a possédé à diverses époques d'autres membres distingués, tels que Spitzeder, le meilleur *basso-buffo* allemand, qui, malheureusement, a fait une fin prématurée; sa femme, autrefois Mlle Vio, cantatrice qui ne le cède guère à la Sontag en voix et en fini d'exécution, et n'est pas beaucoup plus âgée qu'elle; Mlle Vial, qui brille maintenant sur les théâtres d'Italie, les ténors Joeger, Halzmiller, etc., etc., et, pour le moment, Mlle Haenel, le meilleur contralto d'Allemagne.

Voilà pour la musique dramatique : passons maintenant à l'église.

Le lecteur s'ennuie et se fâche peut-être depuis longtemps de ce que je lui ouvre ainsi la sèche et poudreuse nomenclature du passé; je le prie seulement de réfléchir qu'il a le plus facile de la tâche, puisqu'il s'agit pour lui de lire superficiellement ou même de feuilleter, tandis que moi, je dois écrire péniblement, aussi lentement qu'un colimaçon. J'aurais depuis longtemps perdu patience, n'eût été l'espoir de me consoler à l'occasion par quelque petite cabrinle humoristique. Je vais me passer ce caprice devant la porte de l'église, car une fois entré, j'y serai sage cum me un Caton, puisque l'église le veut absolument, comme chacun sait. Mais, ainsi que nos gamins font de la place de l'église le centre de leurs jeux les plus animés, j'y puis bien respirer un peu après un long et ennuyeux travail! au fond, rien ne me charmerait plus que de batailler avec l'Église même; mon naturel m'y porte assez, et j'ai souvent, pour cette raison, regretté de n'être pas né à la place de l'empereur Henri IV ou de Hohenstaufen; mais la pauvre Église me fait peine, et dans l'état d'abaissement où elle est tombée, il serait peu généreux de l'attaquer. De combien de maux ne souffre-t-elle pas? du choléra, de l'occupation de Bologne et d'Ancône, et plus encore, du fait de ses amis et serviteurs, don Carlos, M. de Quélen, la *Quotidienne*, l'archevêque de Cologne, que du fait de ses ennemis; elle souffre cruellement du marasme, et surtout de la mauvaise musique. Quant à ce dernier mal, la faute en serait à nous seuls, en Allemagne, si le vice morbide n'était endémique en Italie, et beaucoup plus pernicieux dans ce pays qu'en Allemagne et particulièrement à Berlin, où les affaires musicales de l'Église sont gérées d'une façon plus satisfaisante pour elle que toutes les autres qui la touchent. C'est pourtant l'Italie que j'interpelle ici, c'est l'Italie qui est la véritable fautrice de l'hérésie dans la musique religieuse. Habitants des rives du Tibre et de l'Arno, hommes de l'Adriatique et de Gênes,

vous qu'abritent les Alpes, Romains, Florentins, Napolitains, Vénitiens, et vous tous, quel que soit votre nom, qui devriez tenir de plus près que tous autres à la très-sainte Église hors de laquelle il n'est point de salut, et surtout à sa musique, vous avez laissé se dégrader profondément votre noble sacerdoce artistique. Dites-moi quels sont chez vous (si j'en excepte le digne Baini et ses disciples), dites-moi ceux qui prient aux autels immaculés de Palestrina, Lotti, Orlando Lasso, Caldara, Leo, Scarlatti, etc., etc. Vous avez élevé des sanctuaires pour les idoles, au milieu même de vos églises! aussi avez-vous été politiquement et musicalement emmenés dans l'exil de Babylone, et vous portez le deuil sous le sac et la cendre. Fortifiez-vous par les bons exemples, Italiens! venez à Berlin : écoutez comment on y procède.

Maintenant, je reprends sérieusement mon ennuyeuse nomenclature historique.

Nous n'avons pour la musique religieuse qu'une seule institution qui ait assez de valeur intrinsèque pour mériter d'être citée: c'est l'Académie de chant fondée par Fasch, savant musicien que j'ai déjà nommé; l'origine en est traitée au long dans la correspondance de Zelter et de Goëthe. Je ne veux donner ici que des indications sommaires.

Carl Fasch, mort en 1804, était l'un des plus grands et des plus savants musiciens de son temps, et de plus le caractère le plus aimable, le plus exempt de prétentions. Rendant continuellement hommage aux œuvres des autres hommes de talent, il laissait dans l'ombre ses propres productions, au point qu'il n'en a presque rien fait graver; cependant sa Messe à seize voix est un ouvrage d'une science si grande et d'une si riche invention, que le célèbre Naumann, de Dresde, déclara qu'il donnerait toutes ses compositions pour cette seule œuvre. Mais les choses vraiment belles surnagent dans le cours du temps; les œuvres de Fasch se sont conservées, et aujourd'hui même, le marchand de musique Trautwein, à Berlin, en publie l'édition complète. Fasch, professeur de chant, rassembla d'abord autour de lui un petit cercle d'amis choisis pour perfectionner avec eux le chant choral noble. Il écrivit comme exercices pour ses élèves des chants à quatre voix, faciles, mais mélodieux, dont le texte était presque toujours emprunté à la traduction allemande des Psaumes par Mendelsohn, (aïeul de Félix Mendelsohn), et qui prirent pour cette raison le nom de Mendelsohniana. Il réussit à trouver un certain nombre de belles voix qu'il forma au chant simple. Les travaux de cette société excitèrent bientôt l'attention; un plus grand nombre de membres s'y joignirent, et enfin on leur ouvrit un local dans une salle de l'Académie des sciences. C'est de là que vient le nom d'Académie de chant, nom provincial et impropre, qui n'en a pas moins été consacré par l'usage, jusqu'à nos jours. Zelter, élève de Fasch, se mit à la tête de l'association après la mort de son digne maître. Il la dirigea pendant vingt-huit ans, jusqu'à ce que lui-même mourût en mai 1832; il mérita des éloges conditionnels, car il voulut la gouverner despotiquement, et la soumettre entièrement à ses vues, qui étaient souvent très-louables. Mais les révolutions étant à la mode, l'Académie de chant se révolta aussi, et se donna une constitution, d'après laquelle une liste civile fut attribuée au monarque, mais le pouvoir absolu fut grandement restreint. Il en résulta que Zelter se dégoûta de l'institution, qui dégénéra beaucoup sous bien des rapports. Un danger imprévu la sauva. La salle de l'Académie ne pouvait plus être accordée désormais. La Société de chant avait besoin d'un local particulier. Le roi donna un terrain, et la Société, qui comptait beaucoup de membres opulents, fit bâtir. L'architecte Otmer, de Brunswick, dépassa de beaucoup le devis, et la pauvre Académie de chant, qui ne connaissait d'autres livres que ses partitions, d'autres notes que les notes de musique, se trouva soudainement grevée de dettes. C'eût été une curieuse question de droit, si la Société eût été actionnée, que la question de savoir qui était véritablement débiteur, question qui ne s'était peut-être jamais présentée. Cependant, on avait du zèle pour la bonne cause, et l'on résolut de porter le mal et de s'en délivrer en commun, c'est-à-dire de payer. Ce fut l'architecte qu'on actionna, et je crois que le procès dure encore. L'Académie de chant se tourna vers les spéculations; elle loua sa nouvelle salle, qui est magnifique, et y donna elle-même des concerts. Telle est sa situation actuelle, situation qui, évidemment, est plus que jamais favorable à l'art. Jusqu'alors, elle s'était bornée à employer ses deux à trois cents membres (on ne trouve nulle part un pareil chœur de voix exercées) à exécuter de la musique religieuse *a capella* de Fasch, Zelter, Sébastien Bach, et des anciens maîtres italiens, tels que Palestrina, Lotti, Leo, Caldara, etc. Tous les ans on chantait le Vendredi-Saint, au bénéfice de Zelter, *la Mort de Jésus*, de Graun; précédemment, c'était une cantate de sa composition, *la Résurrection du Christ*, qu'on exécutait le jour de Pâques; maintenant elle donne les oratorios de Hœndel et les plus grands chefs-d'œuvre modernes. Nous caractériserons plus tard ces travaux quand nous parlerons du présent. Depuis quelques années, une société dite philharmonique s'est réunie dans le local de l'Académie de chant; elle est composée d'amateurs qui cultivent la musique instrumentale et complètent leur orchestre dans la musique militaire; cet orchestre est devenu d'un grand secours pour l'Académie de chant.

J'ai dit que l'Académie de chant était la seule institution assez importante pour être considérée comme représentant la musique religieuse; cependant cette branche, la plus noble de toutes celles de l'art musical, est cultivée encore d'autre part avec beaucoup de zèle. Il faut ici que je rétrograde un peu dans mon histoire. Au mois de septembre 1809, Berlin fut ravagé par un effroyable incendie qui éclata dans l'église Saint-Pierre. Quoique l'église fût isolée au milieu d'une place, la flamme, favorisée par un ouragan, fut portée jusqu'à une autre église éloignée de plus de quinze cents pas. Le désastre fut considérable, surtout à l'époque malheureuse où l'on se trouvait. Au nombre de ceux qui y perdirent tout leur avoir, était un brave homme nommé Hausmann, organiste de l'église de Saint-Pierre. Une société de bienfaisance, qui se nomme *Institution de secours civils*, et qui a pour but de fournir aux bourgeois et aux ouvriers honnêtes tombés dans l'infortune les moyens de recommencer leurs affaires, vint à l'aide de ce digne homme. Cette assistance le remit dans une situation satisfaisante; il ressentit la plus vive reconnaissance et résolut de la prouver. Il s'appliqua avec ardeur à grossir une petite association chantante qu'il avait fondée, s'attachant aussi à la faire croître en habileté. Quand il fut arrivé à son but, il organisa dans les églises de Berlin des concerts de musique sacrée, dont il fit parvenir le produit à l'institution qui l'avait secouru. Le public s'associa avec une grande sympathie à ces efforts nobles et désintéressés. On soutint de toutes les manières ces solennités musicales. Les chœurs de la chapelle et du théâtre s'y réu-

Digitized by Google

nirent, d'autant plus qu'on fit sur les recettes une déduction qui entra dans la caisse des pensions de leurs veuves. Et ce fut ce simple citoyen, l'organiste Hausmann, qui dans les derniers temps fut la cause première des grands concerts de musique religieuse dans les églises de Berlin. Sa société se voua particulièrement à faire entendre les compositions contemporaines, et Frédéric Schneider de Dessau, que j'ai déjà souvent nommé, doit sa réputation presque exclusivement à cette institution, qui, bien que moins considérable que l'Académie de chant, exécuta la première son *Jugement dernier*. Déjà dans mes lettres précédentes, j'ai parlé de l'impulsion puissante qu'en avait ressentie dans toute l'Allemagne la musique sacrée. Cependant, Hausmann se fit vieux, fut appelé à d'autres fonctions; sa société tomba en décadence, et ne fut plus qu'une sorte de *landsturm* réservée aux grandes opérations, qui ne se rassemblait que lorsqu'il s'agissait d'exécuter un oratorio dans un but de bienfaisance. Enfin, le digne homme mourut il y a deux ans, et son convoi fut suivi par des milliers d'assistants. Aujourd'hui, un de ses jeunes parents, Julius Schneider, compositeur plein de talent et excellent musicien, a greffé sur le vieux tronc de l'association des branches nouvelles qui ont permis (avec des auxiliaires étrangers, il est vrai), d'exécuter plusieurs compositions importantes dans la plus grande église de Berlin. Ce fut cette société qui chanta, il y a deux mois, pour la première fois, l'oratorio de *Saint-Paul*, de Mendelsohn. Quoiqu'elle n'agisse pas tout à fait avec une force indépendante et ne puisse soutenir nullement la comparaison avec l'Académie de chant, son activité est pourtant précieuse, en ce qu'elle a, entre autres, excité l'émulation de cette académie, qui a pris une physionomie un peu aristocratique et ne s'accommode pas facilement aux vœux et aux exigences du public.

Voici l'histoire que j'avais à faire de l'érection des deux piliers sur lesquels repose, à Berlin, l'édifice de la musique religieuse. Le culte protestant, qui ne comporte, comme on sait, d'autre élément musical que le chant de la commune et ce qu'on appelle la liturgie, n'est pas favorable au développement de la musique sacrée, ce qui fait que certaines parties de cette branche de l'art, la messe, par exemple, ne sont presque pas cultivées chez nous; car les compositions de cette espèce (le *Requiem* de Mozart excepté), exécutées de temps à autre avec de faibles moyens dans notre église catholique de Berlin, ne sauraient être mentionnées auprès de ce qu'on entend dans les villes telles que Dresde, Prague, Vienne, etc., où domine le culte catholique. Il en résulte que parmi les musiciens berlinois, il n'en est presque pas un qui ait écrit une messe. C'est ainsi que les lieux influent sur la prospérité d'un art aussi libéral que la musique.

Les femmes, dit-on, n'écrivent jamais de lettre sans post-scriptum : je suis, à cet égard, quelquefois du sexe féminin. Ainsi, je veux élever en post-scriptum une petite chapelle dans notre église musicale, et dire que nous possédons une école fondée par le gouvernement pour l'instruction des jeunes organistes qui y apprennent l'orgue, le contre-point, et un tant soit peu de chant. Cette institution, qui a douze à quinze ans d'existence, dirigée au commencement par Zelter et Bernard Klein (dont nous reparlerons plus longuement), l'est maintenant par les directeurs de musique et organistes Bach et Grell. C'est une pépinière utile, mais elle a peu d'influence sur l'exécution musicale dans notre ville, et comme elle est trop jeune après tout pour avoir une histoire, pas plus qu'une importance notable dans un tableau du présent, nous en avons fini avec elle une fois pour toutes.

Une histoire des progrès de notre musique instrumentale, à laquelle suffiront quelques mots, pourra terminer cette leçon sur les phases qui ont amené la musique au point où elle se trouve aujourd'hui à Berlin. Dans une prochaine lettre je traiterai avec plus de détails de l'état actuel.

Frédéric-le-Grand fonda la Chapelle. Elle était alors divisée en deux parties : la musique de la chambre du roi et la section de l'Opéra. Presque tous les membres étaient attachés aux deux divisions à la fois; cependant, il y avait des exceptions, comme celle de Quantz, le Nestor de la flûte, qui n'était que musicien de la chambre, c'est-à-dire ne jouait que dans les concerts de la cour. La distinction devint plus tranchée et plus générale quand, sous Frédéric-Guillaume II, se forma aussi un opéra allemand permanent, et que le théâtre surtout, acquérant une plus grande importance, se sépara davantage des autres établissements royaux. Il y eut alors, et jusqu'en 1815, un *théâtre national* qui, encore que le roi lui accordât de notables subventions, était soutenu avant tout par l'argent du public; il n'y avait aussi qu'un directeur et pas d'intendant. Les musiciens engagés au théâtre n'étaient pas tous musiciens de la chambre; mais ils le furent tous en 1815, parce qu'une chapelle royale spéciale avait été supprimée, de fait, pendant les années malheureuses de la guerre.

A cette époque, on fondit le tout ensemble, ce qui eut pour les musiciens cet avantage qu'en qualité d'employés royaux, ils sont placés à vie, et qu'une pension leur est assurée quand ils ne peuvent plus faire le service; mais cela a pour l'art le désavantage qu'une commode sinécure favorise la nonchalance, et nous avons certainement dans notre chapelle beaucoup de vétérans et d'invalides. Pour se procurer de bonnes recrues, l'on a formé depuis plusieurs années une classe musicale où de jeunes musiciens sont formés pour l'orchestre par l'exécution d'oratorios, de symphonies, etc. Cette institution est conduite par le directeur de musique Moser.

Depuis 1824, la chapelle du théâtre de la Kœnigstadt établit une espèce de rivalité, au moins parmi les meilleurs virtuoses.

Enfin, comme troisième orchestre, se présente l'*Association philharmonique* dont j'ai parlé et qui compte une dixaine d'années d'existence. Elle a pour directeur un maître des concerts du roi, Hubert Ries, frère du célèbre compositeur Ferdinand Ries; exécute une fois par semaine de grandes compositions instrumentales, et assiste l'Académie de chant dans les concerts que donne celle-ci.

Toutes ces institutions seraient pourtant une pauvre ressource pour la branche vraiment principale de la musique instrumentale, la symphonie, si l'on n'y avait pourvu d'autre part, de même que pour le quatuor. Comment? c'est ce que nous dirons dans la prochaine lettre.

L. Rellstab.

4e CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Je ne vois pas trop ce que je puis dire de ce concert; et le lecteur concevra mon embarras quand il saura que le programme était ainsi composé :

Symphonie en *ut* mineur, de Beethoven.

Air de *Sémiramide*, de Rossini.
Solo de piano, de M. Kalkbrenner.
Andante de la symphonie en *la*, de Beethoven.
Chœur d'*Eurianthe*, de Weber.
Ouverture d'*Obéron*, de Weber.

Quelles observations reste-t-il à faire sur la symphonie et sur la manière dont elle est rendue par l'orchestre du Conservatoire? Aucune, que je sache. On a épuisé dès longtemps toutes les formes de l'éloge. Il en est de même des morceaux de Weber. Je n'ai donc à m'occuper que du solo de piano de M. Kalkbrenner et de l'air de Rossini chanté par Mlle Julian : encore ce dernier morceau est-il tellement connu et admiré des dilettanti, qu'il ne me reste guère à examiner que son exécution. Mlle Julian, élève couronnée du Conservatoire, possède une voix de soprano d'une assez grande étendue, qui ne manque ni d'agilité ni d'éclat, mais qui paraît un peu dure, dans les cordes hautes surtout. Ce n'est qu'à l'aide d'un travail long et bien dirigé que ce défaut pourra devenir moins saillant. L'étude du chant large et l'exercice journalier des sons ténus nous paraissent être d'une grande nécessité pour Mlle Julian; sa vocalisation, dans les traits rapides, laisse au contraire fort peu à désirer. M. Kalkbrenner a exécuté, avec la pureté irréprochable et l'élégance qu'on lui connaît, une fantaisie pour piano seul, de sa composition. Sans doute le silence de l'orchestre jetait un peu de froid sur l'effet général du morceau ; ce qui était cause que le public ne s'est pas montré juste appréciateur de la délicatesse de style et du goût exquis dont M. Kalkbrenner a fait preuve dans sa nouvelle production.

On avait parlé, pour cette séance, du fameux duo des vieillards, de *la Fausse Magie;* je ne connais pas la raison qui l'a empêché de figurer sur le programme, mais il faut espérer qu'elle n'existera pas pour le prochain concert : car c'est là un chef-d'œuvre de verve et d'expression comique qu'on n'entend pas assez souvent, et qui jusqu'ici a toujours excité l'enthousiasme de la généralité des auditeurs. H. Berlioz.

CONCERT DONNÉ PAR M. OSBORNE,

SALLE CHANTEREINE.

La France est-elle tributaire de l'étranger, ou exerce-t-elle une suzeraineté musicale en Europe? ceci est une question intéressante qu'il serait difficile de résoudre ici, attendu le peu d'espace que nous aurions pour la traiter à fond; toujours est-il que jamais Paris n'a été le rendez-vous de plus de musiciens étrangers qu'il ne l'est en ce moment. L'Italie, l'Allemagne, l'Espagne, la Belgique, le Portugal, l'Angleterre, l'Irlande et jusqu'au-delà de Lucques ont leurs représentants artistiques dans notre capitale de France. M. Osborne, pianiste irlandais, s'est fait entendre mardi passé dans la salle Chantereine, rue de la Victoire, devant une assemblée brillante, composée en grande partie de dilettanti des trois royaumes unis de la Grande-Bretagne, ce qui ne veut pas dire que les amateurs français avaient fait défaut au bénéficiaire, car tous les partisans du talent facile, élégant et gracieux de M. Osborne, et le nombre en est grand, semblaient s'être donné le mot pour assister à cette soirée musicale. Elle a commencé par un grand quintette pour piano, clarinette, violoncelle, cor et contre-basse, composé par M. Kalkbrenner et dit par MM. Osborne, Liverani, Georges Hainl, Mengal et Fournier, avec une verve et un ensemble dignes du célèbre compositeur à qui l'on doit ce morceau remarquable.

M. Osborne nous a fait entendre quelques-unes de ses études pour piano d'un beau caractère, et dans lesquelles prédomine toujours une pensée mélodique; puis est venu un rondeau favori, sinon de l'auteur, du moins de tous ceux qui l'entendront, intitulé : *le Sylphe*. Rien de mieux nommé, en effet, que ce joli morceau: on le dirait inspiré à l'auteur par la sylphide Taglioni, par la voix si pure et si légère de Mme Damoreau, ou par la lecture des *Anges* de son compatriote Thomas Moore.

MM. Ernst et Boulanger ont concouru à l'ensemble de cette soirée musicale avec le talent et l'obligeance qui les caractérisent. Le premier surtout a dit un duo pour violon et piano de M. de Bériot, sur les motifs de l'*Ambassadrice*, avec le *brio;* l'élégance d'archet, le bon style et la justesse qu'il est habitué à nous montrer dans tout ce qu'il exécute. Ce petit concert *di camera* a donc fait généralement plaisir, n'était l'*adagio*, qui a un peu trop dominé dans la plupart des morceaux dont il était composé.

SOIRÉE MUSICALE DE M. MARRAS,

DANS LES SALONS DE M. ERARD.

L'Italie seule a fait les frais de cette solennité musicale, à l'exception de Mlle Méquillet, qui a glissé, dans ce cataclysme de cavatines, de *duetti*, de *terzetti* ausoniens, deux romances françaises qui paraissaient tout étonnées de se trouver en telle compagnie. Une autre chose a paru étrange dans ce concert, c'était de voir tous les chanteurs en moustaches. Nous avons déjà manifesté en une autre feuille notre peu de sympathie pour cet ornement guerrier sur la lèvre supérieure de nos tendres roucouleurs de salon : nous doutons, en effet, que cette mode, qu'on pourrait qualifier de *garde nationalomanie*, ait beaucoup d'avenir, et se maintienne surtout parmi les chanteurs de romances. A cela près, le concert de M. Marras a été fort intéressant. Avant les deux romances indigènes, Mlle Méquillet a payé

Digitized by Google

tribut à la musique italienne en nous disant, en fort bon style vocal ultramontain, la cavatine du *Jean de Calais*, de Donizetti : *Seconda o ciel pietoso*, dans laquelle elle a fait le plus grand plaisir.

M. Marras possède une voix de ténor dont il se sert en excellent musicien, en employant cependant un peu trop souvent la voix de tête et le *faucet*. Il a dit avec M. Perugini, *basso cantante*, un duo d'*i Briganti* de Mercadante : *Deh risparmia ch'io racconti*, avec méthode et quelque énergie; mais nous doutons que ce chanteur soit assez pourvu de cette dernière qualité pour aborder le théâtre; et nous n'en voulons pour preuve que le beau trio de *Guillaume-Tell*, qu'il a chanté avec MM. Nigri et Perugini. Chanté est ici le mot propre; car si l'intonation, le style ont été irréprochables, il n'en a pas été de même de l'expression. Il est de certains morceaux, il est une musique, qui demandent de l'animation, de l'âme dramatique; et certes, le grand et sublime trio de Rossini, quoique traduit en italien, veut, même dans un concert, cette expression dramatique que les trois exécutants ne nous ont pas montrée à un degré très-éminent. Mme Perugini se distingue par cette qualité et une excellente méthode de chant, dont elle a fait preuve dans le duo *Quanto Amore* de l'*Elessire d'Amore*, de Donizetti, qu'elle a dit d'une manière fine et spirituelle, avec *il signor* Ruggiero, qui l'a fort bien secondée.

La partie instrumentale a été secondaire dans cette soirée; cependant on y a entendu M. Lauréati, violoncelliste romain d'un talent fort distingué.

M. Dœhler, pianiste de S. A. R. le duc de Lucques, jeune artiste plein d'avenir, nous a fait entendre une fantaisie de sa composition sur un thème d'*Anna Bolena*, et a produit une vive impression. Ce jeune homme est fait pour être remarqué dans la foule des pianistes de premier ordre que possède en ce moment Paris. Si nous ne disons rien du duo de *la Semiramide* de Rossini, dit par M. Perugini et miss L....., c'est que nous avons souvenance d'avoir entendu ce morceau au théâtre Favart, et quoiqu'il y ait à peu près un an de cela, nous aurions autant aimé nous en tenir à notre vague souvenir. Somme toute, cette soirée, presque exclusivement italienne, a fait généralement plaisir au public toujours distingué qu'on trouve dans les salons de M. Érard, dont on aime à entendre les excellents et magnifiques pianos.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la sixième représentation de *Guido et Ginevra*.

*** Le nouvel instrument employé dans *Guido et Ginevra*, et que le public applaudit toujours avec transport dans le divertissement du second acte, a été baptisé du nom de *mélophone*, composé à deux mots grecs, dont l'un signifie : *voix*, et l'autre *mélodie*. L'inventeur de l'instrument est M. Leclerc, et c'est son frère qui le joue.

*** Aujourd'hui dimanche, aux Italiens, par *extraordinaire*, une représentation du chef-d'œuvre de Mozart, *Don Giovanni*, avec la distribution qui aurait bien droit en effet à l'épithète *d'extraordinaire*. Rubini, Tamburini, Lablache, Mmes Grisi et Persiani. Quels noms! quels talents réunis ensemble dans une accolade fraternelle!

*** Une indisposition de Mlle Berthault a retardé la première représentation de *Lequel*, où cette jeune et jolie actrice joue un rôle important. Il serait possible que cet ouvrage fût ensuite devancé par *le Perruquier de la Régence*, dont les répétitions ont marché à grands pas. La partition de M. Thomas obtient le suffrage de tous ceux qui l'entendent.

*** C'est décidément après le premier ouvrage qui sera joué à l'Opéra Comique, que ce théâtre mettra à l'étude la *Dame d'honneur*, dont la musique a été confiée à M. Despreaux.

*** Nîmes est sur le point d'avoir une direction théâtrale, organisée par actions de mille francs, dont la moitié consacrée à former le budget annuel, et l'autre placée en dépôt dans les caisses de l'administration municipale, comme garantie des engagements pris envers l'autorité, le public et les artistes. Beaucoup de ces actions sont déjà placées.

*** A la liste des ouvrages que M. Laporte doit donner au Queen's théâtre, nous devons ajouter un ballet de *Masaniello*, de la composition de M. Deshayes. On se prépare aussi un autre pour l'apparition des deux sœurs Elssler.

*** Nous avons annoncé que le théâtre San Carlo, à Naples, venait de donner, avec un succès équivoque, un opéra nouveau sur un sujet tout moderne : *la Battaglia di Navarino*; le ballet est de M. Bidera; la musique d'un compositeur peu connu jusqu'à ce jour, le baron Staffa.

*** Pendant le carnaval, le grand théâtre de Bordeaux a fait avec les bals une recette de 52,000 fr. Malgré ce brillant symptôme de prospérité, le mercredi des Cendres, jour sinistre, jour de deuil, M. Solomé a convoqué ses artistes pour leur faire une petite proposition *anodine*, celle de réduire leurs appointements d'un dixième, avec menace, s'ils n'y consentaient pas, de fermer immédiatement le théâtre. Les artistes ont trouvé qu'on voulait leur imposer un traitement trop *maigre*, même pour le carême. Tout on rien! telle a été leur réponse. Malgré sa menace, M. Solomé n'a point fermé le théâtre.

*** La curiosité des phlegmatiques Hollandais est en ce moment éveillée par un nouveau miracle de l'habileté d'un mécanicien de Breda, qui s'est déjà fait connaître par plusieurs inventions très-ingénieuses et très-utiles appliquées aux instruments de musique. Il ne s'agit cette fois de rien moins que d'un troubadour automate, jouant sur la clarinette avec la plus grande perfection, entre autres un air de Weber, une fantaisie concertante de *Freyschutz*, un andante varié de Beethoven, et une introduction et variation de Bériot. Au fait, pourquoi un automate ne serait-il pas bon musicien? nous avons tant de musiciens, même en renom, qui ne sont que des automates.

*** Les artistes doivent y regarder à deux fois avant que de se mettre en rapport avec les faiseurs d'entreprises et d'affaires. Le célèbre Paganini avait donné son nom au Casino de la rue de la Chaussée-d'Antin, avait pris part à la rédaction des statuts sociaux, et tout cela peut-être sans comprendre certainement la portée sérieuse des engagements qui en résultaient pour lui. Le grand virtuose ne songeait pas qu'il aliénait en quelque sorte la liberté de son poétique violon. Mais les hommes d'affaires sont tout positifs; ils ne connaissent que le texte prosaique d'un contrat; et Paganini vient de se voir traduire devant un tribunal, qui l'a condamné à jouer deux fois par semaine dans les salons du Casino, sous peine de 10,000 fr. de dommages-intérêts par chaque refus d'exécution. L'arrêt pourrait devenir bien illusoire malgré la contrainte par corps dont il fait la menace. Qui empêche en effet Paganini, s'il le veut, de comparaître deux fois par semaine pour jouer faux, pour racler comme un aveugle devant les habitués du Casino, si le Casino et des habitués? Nous trouvons plus ingénieux le moyen employé par un prince pour déterminer certain chanteur récalcitrant. On l'attacha sur un fauteuil que des poulies hissent jusqu'au plafond. On fait entrer un ours dans la partie de la salle de concerts destinée aux virtuoses, et on déclare à notre homme qu'en ve *descendre* le fauteuil, s'il ne se hâte *d'élever* la voix. A chaque fausse note, à chaque roulade manquée on baissait d'un cran. Jamais il ne chanta mieux.

Digitized by Google

*** M. Adolphe Adam, d'accord avec l'administration de l'Opéra-Comique, s'occupe, à ce qu'on assure, de mettre en trois actes l'ouvrage qu'il avait n'abord composé en deux actes pour Mme Damoreau. Puisse cette nouvelle production rappeler les souvenirs du *Postillon* et du *Chalet!*

*** Les Variétés viennent de faire une excursion sur le genre de l'Opéra-Comique. Ce n'est pas la première fois que ce théâtre va chasser ainsi sur les terres du voisin : *le Boutje et le Tailleur* en offrent une preuve déjà ancienne; et, plus récemment, le genre de notre illustre Cherubini, M. de Turcas, avait enrichi de ses inspirations fraîches et gracieuses un ouvrage en un acte, intitulé : *Nathalie*. Cette fois il s'agit encore d'un acte qui a pour titre *la Suisse à Trianon*, et que M. Albert Grisar, l'auteur de *Sarah* et de *l'Anneau*, a orné de mélodies agréables. Nos compositeurs qui étouffent dans l'atmosphère trop resserrée d'un seul théâtre lyrique, cherchent à se donner de l'air en se jetant dans les théâtres de vaudeville, où par malheur ils ne peuvent trouver une place digne d'eux.

*** Le roi a fait adresser à M. Jules Gard, artiste de l'Opéra, une lettre de félicitations au sujet de l'envoi que ce jeune compositeur avait fait à sa majesté, de sa marche : *la Constantine*.

*** Lundi dernier, la reine a visité la première succursale de la maison royale de la Légion-d'Honneur, rue Barbette, à Paris. Un Salut solennel a été chanté. M. Alexis Dupont et Mlle Barollet, professeur de musique de l'institution, ont chanté avec beaucoup d'expression l'*Ecce panis* et l'*Ave Maria* de M. Cherubini. M. A. Elwart avait improvisé pour cette petite fête maternelle un *Domine salvum*, que toutes les élèves ont fort bien chanté. Sa majesté a daigné agréer l'hommage de ce morceau mélodieux, et elle a adressé des paroles pleines de bienveillance au jeune compositeur.

*** On a beaucoup applaudi, aux dernières représentations du *Bourgeois gentilhomme*, Mme Walkin, jeune et jolie cantatrice, élève du Conservatoire. Cette dame a chanté plusieurs fois au Théâtre-Français des airs italiens et français. On assure que Mme Walkin va débuter incessamment sur un des théâtres lyriques de Paris.

*** Il vient d'arriver à Paris un violoniste belge de grand mérite, M. Prume, attaché en qualité de professeur au Conservatoire de cette ville de Liége, qui a fait ses preuves musicales au nous donnant Grétry. Il paraît, d'après tout ce qu'on nous a écrit de M. Prume, que la ville de Liége a aussi droit d'être fière de cet artiste tout jeune encore, et qui prélude déjà en maître à un brillant avenir. Elle ne nous le donne pas à nous qui lui avons gardé jadis son Grétry; elle ne fait que nous le prêter. Mais nous ne le lui rendrons pas, il faut l'espérer, sans avoir obtenu de lui un concert.

*** On vient d'établir à Lisbonne un *Tivoli*, qui familiarisera les Portugais de la classe moyenne avec le goût de la musique. Sous ce rapport nous devons applaudir à une innovation qui du reste serait tout à fait étrangère aux intérêts de l'art.

*** Il n'est plus guère de ville un peu importante où la propagande musicale n'ait fait établir une société philharmonique. Mais celle dont s'honore Marseille mérite d'être placée au premier rang, elle est digne d'une cité qui doit son origine à la Grèce, cette patrie des beaux-arts. Dans la cinquième soirée donnée par cette Société, nous pouvons mentionner des morceaux du plus haut intérêt pour les vrais connaisseurs; ainsi, la première partie de *la symphonie en re* de Beethoven, et l'ouverture de *la Flûte enchantée* pour l'orchestre. N'oublions pas les valses de Strauss, heureuse diversion à des morceaux d'un caractère imposant; pour la partie vocale, le duo de : *I Puritani*, un air d'*OEdipe*, *l'Ave-Maria* de Schubert. L'*Ave-Maria* a trouvé dans Mme Prévôt Colon, la cantatrice favorite, la Malibran des Marseillais, une interprète excellente, par sa belle voix, et sa sensibilité exquise. On a entendu avec un vif plaisir, au même concert, une jeune et jolie pianiste, Mlle Nina Saurel, récemment arrivée de Palerme, où l'enthousiasme des critiques siciliens comparait à un *zefiretto* ses *care manine*, voltigeant sur les touches de l'instrument sonore.

*** Outre la Société philharmonique, Marseille possède encore un établissement musical, sous ce titre : Concerts Thabaneau. On y a dernièrement applaudi avec fanatisme une cantatrice, Mme Costelli, qui, dans l'air de la *Sonnambula*, a justifié les espérances qu'elle avait données il y a un an, au grand théâtre, sous le nom de mademoiselle Nancy-Arnaud. Le même soir, M. Ghys a fait ses adieux au public marseillais, en exécutant avec un talent et un succès éminents deux concerts de sa composition.

*** M. de Bériot paraît dans l'intention de se fixer à Louvain, sa ville natale. Cet adieu prématuré à sa carrière d'artiste serait une véritable calamité pour les pays comme la France et l'Angleterre, où son talent lui avait acquis droit de cité.

*** Une jeune danseuse, Mlle Caroline Lassia, à peine aperçue dans la foule des talents qui brillent sur la scène de l'Opéra, s'est fait remarquer dans le divertissement du *Bourgeois gentilhomme*. Elle a exécuté, avec M. Barrer, un pas styrien qui a été fort applaudi.

*** L'art musical vient de perdre M. Rifaut, compositeur, qui, sans avoir obtenu des succès brillants, avait cependant occupé avec honneur une place secondaire dans le répertoire de l'Opéra-Comique, où il avait d'ailleurs exercé longtemps les fonctions de répétiteur. Il a succombé après de longues souffrances, à une maladie de poitrine.

*** La vogue se partage au grand théâtre de New-York, entre Mme Caradori, cantatrice très-belle, dit-on, dans *la Norma* et la *Sonnambula*, et une danseuse française, Mme Lecomte, qui soutient l'honneur de notre Opéra dans *la Sylphide* et la Fenella de *la Muette*.

*** L'opéra de M. Auber, *l'Ambassadrice*, vient d'être représenté avec succès à Londres sur le théâtre de Saint-James.

*** On se rappelle que le Vieux de la Montagne, pour exciter le dévûment de ses jeunes Séides, leur prodiguait les plaisirs d'un séjour enchanté, et leur faisait prendre un avant-goût des houris célestes qu'il leur promettait dans le paradis pour leur récompense. Il paraît que cet exemple est suivi en Russie. Le grand-duc Michel, frère du czar Nicolas, pour encourager le corps des cadets, leur a donné Mlle Taglioni; expliquons-nous : il a loué toutes les loges pour une représentation de la danseuse favorite, et en a distribué les coupons à ses braves, comme jadis en France Napoléon distribuait les croix d'honneur. Jusqu'à présent on avait signalé l'influence réciproque qui existe entre le corps de ballet et le corps diplomatique. Mais ne sera la gloire de notre époque d'avoir fait de la danse un ressort du courage militaire. Nous croyons à nos danseuses trop de patriotisme pour ne pas travailler avec d'autant plus d'ardeur leurs *entrechats* et leurs *jetés-battus*, quand elles sauront qu'elles tiennent le sort des combats, *la gloire, la victoire*, dans leurs mains, c'est-à-dire dans leurs coude-pieds.

*** Sur la foi d'un renseignement erroné, nous avions présenté comme organiste M. Bienaimé, qui dispute à M. Battou la classe d'accompagnement-pratique au Conservatoire; mieux informés aujourd'hui, nous rétablissons les véritables titres de ce candidat : maître de chapelle de la cathédrale de Paris, professeur au Conservatoire depuis dix-sept ans; ancien répétiteur de la classe d'harmonie et de la classe de contrepoint de M. Fétis, choisi enfin depuis six mois, par l'illustre directeur du Conservatoire, pour tenir la classe d'harmonie en l'absence de M. Rifaut. En rappelant les titres d'un adversaire, nous ne devons pas omettre ceux de son rival, qui, du reste, sont encore présents à la mémoire du public. Plusieurs partitions d'opéra comique, et un morceau très-remarquable et très-remarqué dans la pastiche de la *Marquise de Brinvilliers*.

*** On sait avec quelle persévérance nous encourageons l'émancipation musicale de nos provinces. Un opéra et même un opéra-comique composé exprès pour une ville de département, nous paraît avoir droit, sinon à autant d'éloges, au moins à plus d'égards et d'indulgence que les productions qui enrichissent (ou quelquefois *appauvrissent* nos théâtres lyriques de Paris. Mais plus nous nous faisons un devoir de cette protection accordée aux efforts des jeunes compositeurs que le hasard a jetés çà et là sur notre sol, plus nous devons nous élever contre un fait déplorable et éminemment contraire, nous ne dirons pas seulement aux progrès, mais même à la dignité de l'art. Le théâtre de Douai va représenter un opéra POSTHUME, intitulé le *Shelling*. La musique, arrangée par M. le professeur Henri Brovellio, est empruntée aux plus célèbres compositeurs modernes. Nous en sommes bien fâchés pour M. le professeur; mais la plus belle musique ne garde toute sa valeur que quand elle est à son point de vue. La mélanger, faire mentir le caractère de chaque morceau en lui renvoyant le reflet de tous les autres, c'est à peu près (pardon d'une comparaison si triviale) comme si on confondait dans un même vase plusieurs mets, chacun séparément délicieux, mais qui formeraient l'ensemble le plus détestable. Il faut que chaque chose sente son fruit; et rien n'est plus propre à fausser le goût du public que ce rapprochement, ou plutôt cette confusion, ce pêle-mêle, ce *tohu-bohu* de tous les styles. Un tel mélange irait d'ailleurs directement contre le but qui nous paraît si louable : celui d'offrir aux jeunes compositeurs des occasions de se produire. Qui la province comptera-t-elle donc encourager en affublant de musique connue des paroles nouvelles? qui? les faiseurs de *libretti*? le bel avantage! Nous ne sommes pas de ceux qui insultent à un

Digitized by Google

homme de talent, parce qu'il consent à garrotter son esprit dans les entraves de ce qu'on appele un poëme d'opéra ou d'opéra comique. Mais enfin ce n'est pas là une œuvre d'art, une œuvre qui puisse tourner à la gloire ou de l'auteur ou du pays; tandis qu'une belle partition a du retentissement dans toute l'Europe. Multiplions donc autant que possible les écoles pratiques; c'est-à dire les théâtres, où ceux que la nature destine à nous donner un jour de belles partitions, pourront apprendre à les composer.

*** Les concerts particuliers sont, comme les concerts publics, toujours plus nombreux, plus brillants et plus suivis. Il n'est bruit dans le monde dilettante que de celui qui a eu lieu dernièrement dans les salons de Mme la comtesse Merlin, pays classique de l'excellente musique, Mme Gentien, le prince Poniatowski et Lablache y ont exécuté avec chœurs, le finale du *Pirate*. Les mêmes chanteurs, mais avec une autre cantatrice, la maîtresse de la maison, ont dit ensuite et de même avec chœurs, le finale de Beatrice Fendi. Rien n'égale la perfection de cet ensemble délicieux. Mme Merlin et Mme Gentien, sa fille, ont chanté encore d'autres morceaux de Mercadante et de Marliani. M. Alari, sans un morceau duquel il n'est pas à présent de beau concert, a fourni aussi une cantate. N'oublions pas la belle voix de Mme de Sparre dans l'air de la *Niobe*.

CONCERTS DE LA SEMAINE.

Dimanche, 18 mars, salons de M. Pleyel, Matinée musicale, au bénéfice d'un pensionnaire de l'Académie royale de musique. Nouveau solo de clarinette, avec accompagnement de piano, composé et exécuté par M. Dacosta. Romances nouvelles chantées par M. Arbard. Duo de *Robert le-Diable* (troisième acte), chanté par M. Levasseur et Mlle Flécheux. L'*Exilé*, romance (Masini), *Addio, Teresa*, chanson sicilienne (Monpou), chantée par M. Wartel. Chansonnettes nouvelles, chantées par M. Levassor. Grand trio de *Stradella*, chanté par MM. Levasseur, Massol et Wartel. Fantaisie de Thalberg, pour le piano, exécutée par Mme Wartel. Nouvel air varié sur le violon, composé par M. Meyerbeer, et exécuté par M. Urhan. Air italien (*Norma*), chanté par Mlle Flécheux. Chansonnettes nouvelles, chantées par M. Levassor.

*** Voici le programme du concert que M. Giulio Alari donnera demain lundi 19 mars à 2 heures précises, au foyer du théâtre Italien (*salle Ventadour*). PREMIÈRE PARTIE : 1° premier allegro du septuor en mi-bémol de Beethoven, par MM. Dubois, Boers, Lee, Renard, Klosé, Mulet et Paquis; 2° trio : *la Speranza* d'Alari par Mme Perugini, MM. Marras et Perugini; 3° air d'*I Capuletti Montecchi* de Bellini, par Mme Caremoli; 4° duo de *I Briganti* de Mercadante, par MM. Marras et Perugini; 5° *la Tomba*, chant pathétique composé et chanté par M. Nigri; 6° Adagio et Menetto du septuor en mi-bémol de Beethoven, par les mêmes. DEUXIÈME PARTIE: 7° grand air : *Eloïsa nel chiostro*, d'Alari, par Mme Lauti; 8° trio de *Scaramaccio* de Ricci, par MM. Marras, Perugini et Ruggiero. 9° Andante, variation et Scherzo du septuor en mi-bémol de Beethoven, par les mêmes; 10° duo buffo, *Fur calzette* de Mosca, par Mme Perugini et M. Ruggiero; 11° final du septuor en mi-bémol de Beethoven, par les mêmes; 12° *il lago di Como*, mélodie avec chœurs, d'Alari, par Mme Perrugini et MM. Marras, Nigri, Perugini. Beaucoup de billets sont déjà pris, dit-on, par les dames élégantes de la double aristocratie (celle de la noblesse, et celle de la politique et de la finance), dont M. Alari a si souvent charmé les salons cet hiver. Ce jeune compositeur partira dans un mois pour son voyage habituel à Londres, où il donne chaque année un concert des plus suivis.

Mardi, 20 mars 1838, salons Érard, concert donné par Mlle *Clara Loveday*. 1. Septuor, de Hummel, exécuté par Mlle Clara Loveday, MM. Dorus, Klosé, Pierret, Croisilles, Chevillard, Gouffe. 2. Trio, *ti parli d'amore*, d'*Othello*, de Rossini, par M. et Mme Perugini et M. Marras. 3. Solo de violon, composé et exécuté par M. Ernst. 4. Romances chantées par M. Richelmi. 5. Grande fantaisie nouvelle pour le piano forte, sur des motifs de *Guillaume Tell*, etc., composée et exécutée par Mlle Clara Loveday. 6. Aie chanté par Mlle Nau. 7. Solo de violoncelle, sur des motifs de la *Somnambule*, composé par M. Chevillard. 8. Solo de cor, composé et exécuté par M. Pierret. 9. Trio, la Scaramuccia, chanté par MM. Marras, Perugini et Ruggiero. 10. Morceau de salon (avec orchestre complet), de Weber, exécuté par Mlle Clara Loveday. 11. Trio de *Stradella*, de Niedermeyer, exécuté par MM. Wartel et ****. 12. Chansonnettes burlesques, chantées par M. Levasseur. Le piano sera tenu par M. Alari.

Mercredi, 21 mars, salons de M. Erard, rue du Mail, n. 13. Concert vocal et instrumental, par S. Thalberg. 1. Quatuor chanté par Mme Perugini, MM. Marras, Nigri et Perugini. 2. Air de *Marino Faliero*, chanté par Mlle Méquillet. 3. Fantaisie sur des motifs d'Oberon, de Weber, composée et exécutée par Thalberg. 4. Air : *Vaga Luna*, chanté par M. Marras. 5. Adagio pour le violon, composé et exécuté par Ernst. 6. Trio de *Guillaume Tell*, chanté par MM. Marras, Perugini et Nigri. 7. Andante pour le piano, composé et exécuté par Thalberg. 8. Solo pour le violoncelle, composé et exécuté par A. Batta. 9. Duo d'I Briganti, chanté par MM. Marras et Perugini. 10. Grande fantaisie sur des symphonies de Beethoven, composée et exécutée par Thalberg. 11. Finale. Le piano sera tenu par M. Alari. Prix des billets : 20 fr. et 12 fr.

Jeudi, 22 mars, salle Érard, grand concert donné par MM. *Lauretti* et *Livraui*.

*** Vendredi, 23 mars, salons Pleyel, concert au profit d'une Famille indigente, par *Fred. Kalkbrenner*. Programme. 1. Grand sextuor pour le piano, violon, violoncelle, deux cors et contre-basse, composé par *F. Kalkbrenner*, et exécuté par l'auteur, MM. Baillot, Franchomme, Gallay, etc. 2. Duo chanté par M. et Mme Perugini. 3. *La Romanesca*, exécutée par M. Baillot. 4. Air, M. Géraldi. 5. *Le Fou*, scène dramatique pour le piano, composée et exécutée par M. *Kalkbrenner*. Sujet : un jeune pianiste trompé dans ses premières affections, perd la raison; mis dans une maison de fous il exprime sur son piano ses souvenirs de bonheur, de regrets et de désespoir. 6. Trio d'*Anna Bolena*, chanté par Mlle Bazio et MM. Géraldi et Pantaléoni. 7. Solo de violoncelle par M. Franchomme. 8. Air chanté par Mlle Bazin. 9. Fantaisie et valses latines pour le piano, par Kalkbrenner. 10. Romances. — Prix du Billet : 10 francs.

*** Salons de M. Erard, le 27 mars, concert vocal et instrumental donné par To. Dœhler, pianiste de S. A. R. le duc de Lucques, dans lequel il exécutera *Trois Fantaisies* de sa composition pour le piano, sur des Thèmes de *Guillaume Tell*, du *Bal masqué* et de *Lucia di Lamermoor*. Prix du billet : Stalle numérotée, 15 fr. Parquet, 10 fr.

Jeudi, 29 mars, salle Chantereine, concert donné par M. *Georges Hainl*. Partie instrumentale : MM. Osborne, Aliard, Georges Hainl et Mlle Berturrat. Partie vocale : MM. Rossi, Oller et Mlles Bazin et Caremoli. — Prix du Billet : 10 francs.

Samedi, 31 mars, salons Pleyel, matinée musicale donnée par Mme *Sainville-Gay*, ex-cantatrice de l'Opera, Prima Donna des théâtres de la Scala et de la Pergola. Programme. 1. Souvenir irlandais pour la harpe, par LABARRE exécuté par Mlle Pauline Jourdan. 2. Cavatina chantée par Mme Sainville-Gay. 3. Solo de hautbois, exécuté par M. Brod. 4. Air italien, METEBAER, chanté par Mme Potier. 5. Souvenir du Mont d'Or, pour le violoncelle, fantaisie composée et exécutée par G. Hainl. 6. Romances, chantées par M. Wartel. 7. Fantaisie pour le piano, THALBERG, exécutée par Mme Wartel. 8. Romances, chantées par Mme Gay.

*** Dimanche, 1er avril, salle Chantereine, M. *Franck* donnera un grand concert, à 2 heures. 1. Grand septuor pour piano, violon, alto, cor, clarinette, violoncelle et contre-basse, de J. MOSCHELES, EXÉCUTÉ, POUR LA PREMIÈRE FOIS A PARIS, par MM. César-Auguste Franck, Urbain Hainl, Livraui, Lecointe Schaeffer et Ch. Labro. 2. Air *del Iguanna Felice*, de Rossini, chanté par M. Oller. 3. Fantaisie concertante pour piano et violon, d'OSBORNE et de BERIOT, par César Franck et son frère Joseph Franck. 4. Duo *della donna Carifen*, MERCADANTE, Miss. El. Candell, Hel. Candell. 5. Solo de violoncelle, *Souvenir du Mont d'Or*, composé et exécuté par M. Georges Hainl. 6. Duo de *Mosè*, de Rossini, chanté par Oller et D ***. 7. Deuxième grand trio concertant en mi bémol pour piano, violon et violoncelle, exécuté pour la première fois, composé et exécuté par César Franck, Hainl et Lecointe. 8. Air italien de Rossini, par M. D ***. 9. Sonate concertante pour piano et clarinette, Ch.-M. de Weber, par Livrini et César Franck. 10. Air de *Bélisaire*, DONIZETTI, par Miss. E. Candell. 11. Solo de piano, fantaisie sur deux motifs de *Don Juan* composé par THALBERG, exécuté par M. Franck. 12. Quatuor de *Bianca et Faliero*, de ROSSINI, chanté par MM. El. Candell, Hel. Candell, D *** et Oller.

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. N° 12.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART.		ÉTRANG	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	0
6 m.	15	17	»	19	»
1 an.	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.
On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 25 MARS 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Lettre d'un bachelier ès-musique à M. Louis de Ronchaud, 4e article. — Théâtre-Italien, reprise de Don Juan. — Opéra-Comique, première représentation de LE QUEL? par BERLIOZ. — Concerts de MM. Thalberg, Alari, Kalkbrenner, Lauréati et Livraul, Rosenhain, Oury-Belleville, Batta, Perrugini, Mlle Mequillet. — Concert de Chopin, à Rouen. — Nouvelles.

LETTRE D'UN BACHELIER ÈS-MUSIQUE,

A M. LOUIS DE RONCHAUD.

IV.

Vous avez voulu nous quitter; ni les prières de l'amitié, ni les séductions d'une contrée heureuse n'ont su vous retenir près de nous. D'où vient donc qu'en lui serrant sa main vous vous êtes détourné afin qu'elle ne vît pas vos larmes? D'où vient qu'en vous pressant contre ma poitrine j'ai senti des sanglots refoulés prêts à s'échapper malgré vous de la vôtre? N'était-ce donc pas vous, vous seul, qui le vouliez ainsi? Mais qu'ai-je à demander pourquoi ce brusque départ, pourquoi cette séparation en apparence si peu motivée? Vous êtes à l'âge inquiet où l'on secoue les affections comme des chaînes; où l'on a hâte de paraître insensible afin de faire connaître que l'on est devenu homme. Déjà la sérénité de votre vie vous fatigue, et la pureté de votre jeune front vous ennuie; il vous tarde que les passions aient ravagé l'une et que les rides aient creusé l'autre. Déjà vous entendez dans le lointain des voix étranges qui vous sollicitent à vivre. Le démon de la curiosité vous pousse, et vous croyez ne pouvoir faire taire assez tôt le noble instinct du poëte qui se trouble au-dedans de vous comme le remords anticipé de fautes inévitables. Allez donc, quittez-nous. Allez jeter aux vents les trésors de votre jeunesse. Hâtez-vous de vous dépouiller. Donnez-vous tout à tous; car vous voulez agir, dites-vous. Les affections exclusives et l'œuvre bornée de l'artiste vous semblent une marque de faiblesse ou d'insuffisance. Vous me plaignez presque quand vous me voyez, Placide, labourer mon étroit sillon; et mon ciel vous paraît bien sombre parce que vous n'y découvrez qu'une étoile. Il faudrait tout à la fois à votre esprit irrassasiable les luttes de la place publique, les acclamations de la foule, l'enivrement de la gloire et l'emportement des volages amours. Vous prétendez à l'impossible avec une simplicité charmante. Rien ne vous paraîtrait plus naturel que l'accomplissement de vos vœux les plus désordonnés. Allez donc, jeune et beau poëte; bientôt, trop tôt sans doute, vous reviendrez à nous le cœur chargé de désenchantement; désabusé même de la sainte ardeur du bien, et tristement guéri de la soif de l'idéal par les eaux amères de

Digitized by Google

l'expérience; que Dieu vous garde alors, dans sa mansuétude, comme à moi votre aîné de quelques pesantes années, un sillon à labourer sur la terre, une étoile à contempler dans les cieux!

Le lendemain de nos adieux je remontai la Saône et j'arrivai chez Lamartine. C'est bien là, comme vous me le disiez souvent, le poëte heureux du siècle. Dans une époque de contestations, d'instabilité, de rivalités acharnées, son nom nous est apparu soudain rayonnant au-dessus de la région des orages : se révélant à tous en même temps qu'il se révélait à lui-même, il n'a connu ni les longues attentes, ni les insolentes protections, ni les prudents avis des médiocrités officieuses; il n'a point subi les tortures du doute, et ne s'est jamais demandé, en voyant la foule indifférente à ses accents, si le fantôme qui lui apparaissait comme son génie n'était peut-être que l'ombre gigantesque de sa vanité. Le premier chant de sa lyre a retenti dans un air libre et pur; sa poitrine s'est dilatée à l'aise dans une atmosphère que le souffle de l'envie n'a pu corrompre. Dès sa venue parmi nous, le jeune homme a été salué comme l'oint du Seigneur, comme l'un de ces rois de l'intelligence dont les fautes mêmes sont sacrées, et la postérité est née pour lui au lendemain de son premier jour de gloire. Il est, sans contredit, plusieurs causes à cette destinée d'exception, à cette popularité si instantanément acquise et si invariablement maintenue; car le génie, d'ordinaire, ne s'élève point en paisible dominateur; il ne se fraie un chemin qu'à travers mille obstacles; il est longtemps méconnu, violemment attaqué et souvent nié par toute une moitié de son siècle. Loin de là, les circonstances les plus favorables ont accueilli les chants de Lamartine.

Chateaubriand avait glorieusement instauré en France une littérature nouvelle; il avait fait jaillir du christianisme une poésie inconnue ou plutôt oubliée. En faisant résonner simultanément ces deux cordes éternellement vibrantes dans l'humanité, l'amour et la religion, il avait trouvé de célestes harmonies qui tenaient les âmes captives; mais l'étrangeté pompeuse de son style, le luxe peut-être immodéré de sa couleur, le *romantisme* de sa manière, pour me servir d'une expression du temps, soulevèrent d'innombrables et âpres critiques. En choisissant d'ailleurs pour héroïnes Atala, la libre fille des Natchez; Pelleda la druidesse, couronnée de gui; en plaçant ses amants sur les rives du Meschasbé, dans les forêts de l'Amérique; il déroutait une vaste classe de lecteurs dont l'intelligence est peu voyageuse, qui, selon le précepte du sens commun, préfère le connu à l'inconnu, veut jouir sans effort et se reconnaître sans peine sous les traits du personnage qu'on lui présente. Il est un degré d'innovation que l'on ne dépasse pas sans danger. Le poëte peut bien à force de génie entraîner le lecteur quelque peu au-delà du terme accoutumé; mais s'il veut se jeter hardiment dans des routes non frayées, franchir des espaces inconnus, celui-ci s'étonne, se lasse, et finit par l'abandonner dans le désert. Lamartine eût le don de saisir le point juste de l'innovation permise. Son Elvire charma sans surprendre, car il n'est guère d'homme qui en un jour de jeunesse n'ait cru rencontrer une Elvire. Il n'en est guère non plus qui ne se soit parfois senti rêveur *à l'ombre d'un vieux chêne* ou sous les voûtes d'une église gothique. En ne dramatisant pas ses sentiments, en restant dans un lyrisme méditatif, Lamartine avait encore l'avantage que ces lecteurs essentiellement subjectifs qui aiment à se retrouver partout, pouvaient aisément faire entrer leur propre histoire dans le cadre harmonieux de sa divine poésie. Plus tard, le peuple des imitateurs vulgarisa à tel point la rêverie en plein air et les vaporeuses amours que Lamartine lui-même, venu dix ans après, eût eu peine à se faire jour à travers la foule des amants d'Elvire, la forêt des vieux chênes et le débordement des lacs d'azur. Mais l'heure de l'examen et de la critique arrivée, son nom était consacré, sa gloire était hors de cause; aussi l'examen fut-il respectueux, la critique pleine de déférence; et quand des œuvres plus tardives reçurent ses atteintes, le laurier du poëte était si riche de feuillage et de fleurs qu'il peut, sans trop de soucis, lui laisser émonder quelques-uns de ses rameaux les plus près de terre.

Saint-Point est une demeure charmante où Lamartine se voue avec activité à l'accomplissement des devoirs de la vie départementale, tels que nos mœurs parlementaires les ont tracés; grand sujet d'ébahissement pour le vulgaire, qui se figure les poëtes et les artistes comme des êtres en dehors de toute réalité, ne se repaissant que de chimères, endormis comme Brahm dans des ténèbres lumineuses. Lamartine juré, Lamartine membre du conseil-général, Lamartine député, est pour beaucoup de gens une anomalie, un problème; les braves gens en sont à Pégase et à l'Hélicon; ils ne s'aperçoivent point encore que dans nos civilisations modernes le poëte et l'artiste ne sont plus de glorieux *Parias* que leur génie séquestre du reste de l'humanité, mais, au contraire, des hommes vivant de la vie de tous, aimant, souffrant, travaillant en communion avec ceux qui aiment, qui travaillent, qui souffrent; au demeurant, tout aussi peu fantastiques dans leurs mœurs et leurs habitudes que le plus inoffensif bourgeois de Carpentras ou de Tarascon. Étrange chose! direz-vous, que ce préjugé populaire, posant en fait, malgré l'expérience et le raisonnement, qu'un homme, par cela seul qu'il est doué de facultés supérieures, doit être dépourvu du simple bon sens nécessaire au maniement des affaires civiles et politiques! Étrange? non : qui ne sait que les préjugés qui flattent la médiocrité s'établissent avec une facilité merveilleuse, et cela en rai-

Digitized by Google

son directe de leur absurdité? Qui n'a été témoin de l'incroyable vitesse avec laquelle circulent les idées creuses? et ne voyons-nous pas qu'il est des erreurs endémiques comme les maladies qui règnent durant un certain temps dans l'atmosphère, et se prennent sans cause comme avec l'air que l'on respire?

∴

La Grande-Chartreuse! Ce nom ne renferme-t-il pas, dans son morne mystère, la pensée vague et indéfinie de tout ce que l'ascétisme chrétien enfanta durant plus de dix siècles? les saintes folies, les tortures volontaires, les martyres obscurs, les renoncements obstinés, toute cette muette et sombre protestation contre le règne de Satan, cette réaction mystique contre les voluptés charnelles, ne semblent-ils pas évoquer les pâles fantômes de ces solitaires, connus de Dieu seul, qui traversèrent la vie, les yeux fixés sur une tombe, courbant leur volonté sous une règle de fer, et s'absorbant tout entiers dans l'âpre et sauvage aspiration d'un monde incompréhensible?

Jadis on ne parvenait à la retraite de saint Bruno que par un sentier étroit, escarpé; les pieds se déchiraient aux ronces comme pour préparer le cœur à se déchirer dans la pénitence; aujourd'hui la civilisation, qui triomphe de tout, a aplani les saintes voies : une route a remplacé l'abrupte sentier; avant un an, c'est en voiture que l'on se rendra à la Grande-Chartreuse.

Nous montons par une pente adoucie au bord d'un torrent, toujours ombragée de sapins, de hêtres et de châtaigniers. A mesure que nous pénétrons dans la gorge, elle se resserre et s'ombrage de plus en plus. Au bruit du torrent succède le silence; la végétation, d'une beauté croissante, semble vouloir attirer et retenir l'homme dans la paix du Seigneur. J'ai fait un grand nombre d'ascensions alpestres; nulle part je n'ai vu un pareil effet de continuité. Les Alpes se divisent en trois régions distinctes et contrastantes : d'abord, la végétation, la culture; puis la région des sapins et des pâturages, qui va en se dégradant, en se dénudant jusqu'aux rochers et aux neiges éternelles. Ici, rien d'interrompu, rien de tranché : toujours un tapis de verdure sous nos pieds; toujours un dôme de feuillage sur nos têtes; toujours une voix cachée qui dit : « *Venite ad me, omnes qui laboratis.* » C'est le jour de l'Assomption; au bout de quatre heures de marche, les cloches nous annoncent l'approche du couvent. J'entre dans la chapelle où l'on célèbre le triomphe de la mère de Dieu, et je vais m'asseoir auprès d'un pilier où dix mois auparavant j'avais entendu les chants funèbres de la messe des morts. Je pus me figurer un instant que je n'avais pas quitté ma place, tant il y avait peu de différence entre les hymnes de la joie et les cantiques de la douleur. C'était encore une psalmodie monotone, inaccentuée; un murmure caverneux de voix cassées par la vieillesse, éteintes par l'abstinence; un bruit étrange plutôt qu'une musique; des accents qui, non plus que les poitrines dont ils sortent, n'ont plus rien de vivant ni d'humain. J'avais hâte de me retrouver en plein air. Sur la pelouse qui s'étend devant le couvent, je contemplai longtemps un groupe d'enfants jouant aux osselets et deux vaches superbes qui paissaient les herbes parfumées avec une confiante nonchalance. Tout autour de moi, des hauteurs à pics couvertes d'arbres touffus; un oiseau, un seul faisait retentir l'air de sa cadence obstinée. Quel contraste! mon ami; quels symboles vivants! quel anachronisme qu'un couvent de Chartreux au dix-neuvième siècle! Comment la papauté n'a-t-elle pas senti que les temps étaient venus de raviver une institution qui, n'ayant plus aucun sens, ne représentant plus aucune idée, ne répondant à aucun besoin, devait nécessairement tomber en poussière? Sans doute, un pape homme de génie, un pape qui eût compris son époque comme les Grégoire et les Innocent comprirent la leur, eût pu tirer un parti énorme des monastères en les consacrant à des travaux d'intelligence ou même à des exploitations industrielles : il eût effacé ainsi la tache d'oisiveté qui a rendu le monachisme si odieux aux peuples; il eût superposé aux spéculations industrielles qui absorbent tout aujourd'hui la pensée religieuse absente; les hommes de Dieu, en partageant le travail du prolétaire, eussent acquis le droit de lui prêcher la morale chrétienne, et, par cette simple modification des règles claustrales, sans toucher en rien à ses dogmes, la papauté eût pu peut-être ramener au christianisme une classe nombreuse de la société et reconquérir par ce moyen, en harmonie avec l'état actuel des esprits, une partie de l'influence qu'elle acquit en d'autres temps par des voies opposées. L'esprit d'association se répand à tel point parmi nous, que je ne serais pas surpris de voir se former avant peu des couvents d'une autre nature : des réunions d'artistes, de savants, de travailleurs, vivant ensemble, sous une règle convenue, et mettant en commun leurs recherches et leurs découvertes. L'égoïsme, qui isole les hommes, serait ainsi plus sûrement combattu que par la séquestration monastique : il y aurait moins de temps perdu dans les préoccupations de la vie matérielle, moins d'intelligences étouffées par la misère, moins d'erreurs et d'aveuglements prolongés, puisque l'œil de tous veillerait sur chacun..... Mais trêve de suppositions et d'hypothèses, j'ai à vous parler de tant de magnifiques réalités!

Les oppositions abondent dans la vie de voyage. L'ombre de Voltaire, la statue de Rousseau, ces grands démolisseurs de monastères, nous attendaient sur les bords du Léman. Plus loin Ripaille, séjour du philosophe épicurien qui déchargea son front du double

Digitized by Google

poids de la tiare et de la couronne, et ne voulut laisser d'autre mémoire de lui qu'un dicton populaire qui exprime en deux langues la joie et le bien-être. Voici Pissivache, l'orgueilleuse cascade, étalant ses charmes comme une courtisane; puis la nymphe pudique de Turtemagne, qui se cache dans les rochers, et dont les ondes tombent blanches et molles comme les plumes d'un jeune cygne. Nous traversons le Simplon, hardi passage que se fraya la volonté d'un héros à travers des abîmes courroucés et des blocs de marbres qui reposaient dans leur force depuis les premiers jours du monde. Nous gardons le silence et nous baissons les yeux, car nous nous sentons bien petits partout où Napoléon a laissé sa trace.

Arrivés à Baveno, sur les bords du lac Majeur, un bateau nous conduit à l'*Isola-Madre*; c'était, naguère, une roche aride, sur laquelle croît aujourd'hui la plus splendide végétation. Les citronniers et les oraugers couvrent les murs d'une tenture parfumée; les sassafras, les camphriers, les magnolias y forment de délicieux ombrages; et le sapin d'Écosse élève au-dessus d'eux sa tête sévère, pareil à un philosophe désabusé au sein d'une riante et joyeuse assemblée. L'aloës aux feuilles de bronze perce le roc, il étale ses ardentes étamines qui ne fleurissent qu'une fois dans sa vie! — Mais le soir est venu; la lune trace sur l'onde un sillon lumineux qui tremble comme la foi des choses divines dans nos âmes hésitantes et douteuses. De tous les villages qui bordent le lac, les cloches saintes s'appellent et se répondent..... Voici les étoiles qui s'appellent aussi dans les cieux..... Dites: qu'y a-t-il donc au-dedans de nous, chétifs et misérables, qui nous met en communion avec ces merveilles infinies?

A Sesto-Calende, monsieur le commissaire de police me retient trois jours pour je ne sais quelle formalité qui manque à mon passeport. On fouille nos malles, elles sont dans l'orthodoxie. Décidément, rien n'était moins *joli* qu'un douanier autrichien à l'ombre d'un olivier; et Bernardin de Saint-Pierre lui-même aurait eu grand'peine à rencontrer les *harmonies* de ces deux créations providentielles. Il est bien entendu que je suis au point de vue purement pittoresque, et ne prétends rien inférer de là qui soit contraire aux droits de S. M. l'empereur d'Autriche. Je croirais manquer à la reconnaissance si je ne faisais ici mention du Vetturino qui nous a conduits de Genève à Milan. On ne saurait en vérité entrer en Italie sous de plus joyeux hospices. D'une politesse exquise avec *le nostre excellenze*, toujours chantant, riant, apostrophant tour à tour les *maledette mosche* et les jolies filles, mime parfait, charlatan consommé, Salvadore Bellatella est l'idéal des Vetturini. Puisse la rosée du ciel descendre sur le foin dont il nourrit ses coursiers poitrinaires! Puissent les échos de la Lombardie répéter durant longues années le gai refrain de sa chanson:

Siamo vetturini, siamo, siamo,
In ogni paès una ragaz' abbiam' abiamo.

Milan. — J'arrive. Vous pensez que je cours voir le Dôme, le Musée, la Bibliothèque? eh, mon Dieu non! rien de tout cela. Je ne lis point *Valery*; j'ignore absolument comment on voyage avec fruit et de quelle manière il faut s'y prendre pour procéder méthodiquement et classiquement dans ses admirations. Je n'ai jamais rien su et ne saurai jamais rien faire par chapitre; j'ai au surplus une aversion prononcée pour la contenance et les allures de voyageur touriste; je tâche donc de m'en débarrasser le plus tôt possible, et, pour cela, je me hâte de perdre du temps: qu'aurait de mieux à faire, je vous prie, celui qui est « *exilé par sa volonté propre, errant à dessein, sciemment imprudent, partout étranger et partout chez lui* (1)? »

Me voici flânant dans les rues de Milan comme je pourrais le faire sur les boulevards de Paris, et je me trouve bientôt, sans savoir comment, vis-à-vis la Scala, à la porte du magasin de Ricordi. Vous savez, ou vous ne savez pas, car, Dieu merci, vous n'avez jamais écrit ni vendu des doubles-croches, que Ricordi est le premier éditeur de l'Italie et l'un des plus considérables éditeurs d'Europe: or, voyez-vous, l'éditeur c'est le ministre-résident de la république musicale; c'est le *salus infirmorum*, le *refugium peccatorum*, la providence des musiciens errants comme moi. J'entre donc, et sans préambule je vais m'asseoir au piano ouvert. Je me mets à préluder; c'est ma façon de présenter mes lettres de créance. Ricordi est là. Je ne le connais pas, il ne me connait pas; il écoute et il s'enthousiasme; mais, ainsi qu'il me l'a confessé depuis, il n'a pas déjeuné, il a grand'faim, l'enthousiasme lui creuse l'estomac; il songe au *risotto* qui l'attend, et, durant un point d'orgue, il court ranimer ses forces et revient bien mieux disposé encore à la sympathie. Il ne me parle pas pourtant, mais je l'entends dire à son commis: « *Questé è Liszt o il Diavolo.* » Alors, me voyant si véhémentement suspecté, je vais à lui et je me nomme; cinq minutes après, sans que je puisse me rappeler ce que nous avons dit. Ricordi avait mis à ma disposition sa maison de campagne dans la Brianza, sa loge *alla Scala*, sa voiture, ses chevaux, les quinze cents partitions dont il est propriétaire; enfin, depuis un mien ami, qui avait longtemps séjourné à Honolulu, capitale d'O Taïti, je n'avais pas vu pratiquer l'hospitalité avec si peu de restrictions et tant de cordialité.

Le soir même nous allons ensemble à la Scala; l'im-

(1) Durch eignen Willen exilirt, mit Vorsatz irrend zweckmasig unklog, uebersll fremd und ueberall zu Haus.

(Goethe. Lettres écrites d'Italie.)

Digitized by Google

mensité de la salle, sa belle coupe, la profondeur de la scène, donnent à ce théâtre quelque chose de très-imposant; pourtant l'aspect général en est monotone et triste. Le défaut de lumière et le vide des loges (1) sont assurément deux causes qui suffisent à expliquer l'impression de froid et de tristesse qui vous saisit en y entrant; mais il en est d'autres encore plus permanentes et moins faciles à faire cesser. La Scala n'a point, ainsi que l'Opéra de Paris, de diversité dans sa symétrie. A Paris, le parterre s'élève en amphithéâtre; les loges du premier rang sont précédées d'un balcon, la plupart sont découvertes; ce qui, sans parler de l'éclat des tentures rouges et des ornements dorés, oblige les femmes à une grande parure, ou tout au moins à une toilette recherchée. A Milan, le parterre est une surface plane; les cinq rangs de loges sont identiquement pareils; les loges elles-mêmes, fort commodes pour les propriétaires à raison de leur profondeur, ne sont point calculées en vue du coup d'œil : elles n'ont que très-peu d'ouverture, et sont uniformément tendues d'une soie bleu foncé qui éteint encore les reflets déjà si sombres du lustre éclairé à l'huile. Les dorures sont massives et vieillies.... mais le spectacle, me direz-vous? l'opéra? les chanteurs?..... Hélas! mon ami, le spectacle n'est guère propre à dissiper la disposition à l'ennui que vous donne la salle.

Ce jour-là on représentait *Marino Faliero*, et, suivant l'usage, on le donnait après un très-petit nombre de répétitions préalables; car, dans ce bienheureux pays, la mise en scène d'un *opera seria* n'est nullement une affaire sérieuse : quinze jours suffisent d'ordinaire. L'orchestre et les chanteurs, étrangers les uns aux autres, ne recevant aucune impulsion du public qui jase ou dort (dans les loges du cinquième, l'on soupe et l'on joue aux cartes), distraits, engourdis, enrhumés, viennent là non comme des artistes, mais comme des gens payés à l'heure pour faire de la musique. Aussi, malgré l'exagération de geste et d'accent imposée par le goût italien, rien n'est glacial comme ces représentations; de nuances, pas question; d'effets d'ensemble, pas davantage; chacun des acteurs ne pense qu'à soi, sans s'inquiéter de son voisin. A quoi bon d'ailleurs se donner de la peine pour un public qui n'écoute point? La prima donna, dans la cavatine à la mode, a seule quelques chances de succès. Trios, quintetti, chœurs, finales, tout semble exécuté par des somnambules, et l'on peut dire avec vérité que les acteurs chantent *à la fois*, mais non pas qu'ils chantent *ensemble*. Pourtant, de peur que l'émotion ne soit trop forte, et afin de donner le temps aux imaginations trop excitées par l'intérêt dramatique de se calmer, il est d'usage, le premier acte fini, de représenter le ballet et de n'achever l'opéra qu'après les pirouettes. Le sujet du ballet que je vis était la *Mort de Virginie*. Des évolutions de chevaux, dans le style de Franconi, devaient nous transporter en esprit aux fêtes consulaires; une pantomime exactement astreinte aux temps de la mesure, des gestes carrés, précis, anguleux, nous apprenaient le rapt de la jeune Romaine; quelques entrechats admirables du danseur Brettin nous disaient le reste.

Et le tout a fini par un coup de poignard,

après lequel nous sommes allés prendre des sorbetti au jardin du Cava.

Je ne reste point à Milan : la chaleur y est encore trop accablante; nous allons chercher un abri plus frais sur les bords du lac de Como. A mon retour seulement, je vous parlerai avec détail de l'état de l'art dans la capitale de l'Italie musicale. Bon nombre de gens à ma place ne se feraient pas faute de jugements en dernier ressort et de critiques définitives. Pour moi, je n'ai pas l'esprit aussi prompt, et je sens le besoin, avant d'asseoir mon jugement, de regarder, d'écouter longtemps encore. Je vous ai dit ma première impression : je ne vous la donne ni comme juste ni comme fausse, mais comme mienne. A une autre fois le long discourir. Aujourd'hui encore, un mot d'amitié et le plus cordial *shake hand* que vous ayez jamais reçu et que j'aie jamais donné. J. Liszt.

(1) *La saison est très-mauvaise* cette année. (Style d'entrepreneur de théâtre.) Tout le monde se plaint du directeur, des chanteurs, des compositeurs, et en cela tout le monde a raison.

THÉATRE ITALIEN.

Reprise de Don Juan.

Le Théâtre-Italien a remis en scène le chef-d'œuvre de Mozart. Je ne viens pas en faire l'analyse, Dieu m'en garde! Trop de savants critiques, musiciens, poëtes, ou à la fois poëtes et musiciens (comme Hoffmann, par exemple), se sont exercés sur ce vaste sujet, de manière à ne me rien laisser à glaner après eux. Je me bornerai à émettre quelques idées générales à propos de cette étonnante production, toujours jeune, toujours forte, toujours à l'avant-garde de la civilisation musicale, lorsque tant d'autres, dont l'âge n'égale pas la moitié du sien, gisent déjà, cadavres oubliés, dans les fossés du chemin. Quand Mozart l'écrivit, il n'ignorait pas que le succès d'un œuvre pareil serait lent, et que peut-être même il ne serait pas donné à l'auteur de le voir. Il disait souvent en parlant de *Don Juan* : « Je l'ai fait pour moi et quelques amis. » Mozart avait raison de n'espérer que l'admiration du petit nombre de musiciens avancés de son époque. La froideur de la masse du public contemporain le prouva bien. Aujourd'hui même, si la supériorité de Mozart ne trouve pas en France de contradicteurs, c'est moins dans un sentiment

Digitized by Google

réel du peuple *dilettante* qu'il en faut chercher la cause, que dans l'influence exercée sur lui par l'opinion constamment la même des artistes distingués de toutes les nations; opinion qui a fini par passer dans l'esprit de la foule comme un dogme religieux sur lequel la controverse n'est point permise, et de la vérité duquel il serait criminel de douter. Pourtant ce succès général et productif de *Don Juan* peut être regardé comme la manifestation d'un progrès sensible dans l'éducation musicale d'une partie du public. Il prouve avec évidence que, malgré la complaisance avec laquelle ils écoutent parfois certaines partitions, les habitués du Théâtre-Italien peuvent entendre sans ennui et même avec un intérêt très-vif une musique fortement pensée, consciencieusement écrite, instrumentée avec goût et dignité, toujours expressive, dramatique, vraie; une musique libre et fière, qui ne se courbe pas servilement devant le parterre et préfère l'approbation de quelques *esprits élevés* (suivant l'expression de Shakespeare), *aux applaudissements d'une salle pleine de spectateurs vulgaires.* Oui, la majorité des amateurs qui fréquentent nos théâtres lyriques est encore, il est vrai, sous l'influence de quelques idées étroites; mais ces mêmes idées perdent peu à peu de leur empire, et, dans l'incertitude causée par la chute successive de leurs illusions, les traînards finissent par s'en rapporter aveuglément à la parole de ceux qui les ont devancés dans la voie du progrès, et s'applaudissent chaque jour de les avoir suivis, en faisant sur leurs pas de merveilleuses découvertes. Certaines parties des grandes compositions demeureront bien encore quelque temps voilées pour la multitude; mais au moins n'en est-elle plus à refuser à ces hiéroglyphes une signification, et ne désespère-t-elle pas d'en pénétrer le sens. Ce qu'il faudrait que le gros public parvînt à comprendre aujourd'hui, c'est qu'il y a un *style* en musique comme en poésie; qu'il y a par conséquent une musicalité de bas étage comme une littérature d'antichambre; des opéras de grisettes et de soldats, comme des romans de cuisinières et de palefreniers. Par induction, il concevrait bientôt qu'il ne suffit pas qu'un morceau de musique soit d'un agréable effet sur l'organe de l'ouïe, mais qu'il doit remplir encore d'autres conditions, sans lesquelles l'art musical ne s'éleverait pas beaucoup au-dessus de l'art des Carême et des Vatel. Déjà il reconnaît que s'il est ridicule de vouloir exclure de l'orchestre le moindre de ses instruments, puisqu'ils peuvent tous produire des effets intéressants employés à propos et avec sagacité, il ne l'est pas moins de jouer de l'orchestre comme d'un piano dont on a levé les étouffoirs; de faire entendre tous les sons confondus, sans distinction de caractère, sans égard pour la mélodie qui disparaît, pour l'harmonie qui devient confuse, pour les convenances dramatiques blessées, et pour les oreilles sensibles offensées.

Cependant il faut reconnaître que le prestige d'un nom consacré, comme celui de Mozart, était indispensable pour forcer l'attention du public à se porter sur un œuvre qui ne tient aucun compte de ses vieilles habitudes. Ce nom a conservé tant d'empire, sur les savants comme sur les ignorants, sur les jeunes compositeurs comme sur les anciens maîtres, qu'on pouvait sans crainte remettre en scène aujourd'hui au Théâtre-Italien un opéra dont l'ensemble et les détails sont une critique sanglante des procédés adoptés par l'école italienne moderne : tentative qui eût été imprudente peut-être dans un nouvel ouvrage

La scène de la statue était jadis le signal du départ d'une bonne partie de l'auditoire, on l'écoute mieux aujourd'hui. Il n'y a plus là cependant de prima donna ou de ténor à la voix séduisante pour donner une leçon de chant aux élégantes des premières loges; il ne s'agit point d'un duo à la mode, dans lequel les deux virtuoses font assaut de talent et de hardiesse; ce n'est qu'un chant mortuaire, une sorte de récitatif, mais sublime de vérité et de grandeur; et comme l'instrumentation des actes précédents a été traitée avec discernement et modération, il s'ensuit qu'à l'apparition du spectre, le son des trombonnes, qu'on n'a pas entendu depuis longtemps, vous glace d'épouvante, et qu'un simple coup de timballe, frappé de temps en temps sous une harmonie sinistre, semble ébranler toute la salle. Cette scène est si extraordinaire, le musicien a réalisé là de tels prodiges, qu'elle écrase toujours l'acteur chargé du rôle du commandeur; l'imagination devient d'une exigence excessive, et dix voix de Lablache unies lui paraîtraient à peine suffisantes pour de tels accents. Il n'en est pas de même des cris forcenés de don Juan se débattant sous les étreintes glacées du colosse de marbre. Comme l'impie séducteur de dona Anna n'est rien de plus qu'une créature humaine, l'esprit ne lui demande que des accents humains, et c'est peut-être même, de toutes les parties de ce rôle varié, celle que l'acteur rend ordinairement le mieux; au moins, cela nous a-t-il semblé tel pour Garcia, Tamburini et Nourrit. Le rôle d'Ottavio est devenu presque inabordable par la perfection avec laquelle Rubini chante l'air fameux : *Il mio tesoro.* Mlle Grisi semble se passionner aujourd'hui pour cette musique qu'elle ne comprenait pas il y a quelques années; c'est un grand et beau progrès dans le talent de la cantatrice, comme aussi dans celui de l'actrice et de la musicienne. Pour Lablache, c'est le plus admirable Leporello qu'on ait jamais vu. L'exécution des chœurs est au-dessous de la critique, et l'orchestre, bien que composé d'une réunion d'artistes d'un rare mérite, est trop peu nombreux et ne produit qu'un effet maigre et mesquin. Nous n'en sommes plus au temps où l'on écoutait comme une merveille un orchestre de cinquante musiciens; cha-

Digitized by Google

cuo sait aujourd'hui combien l'abondance des instruments à cordes est indispensable à l'harmonie de la masse, et quelle est la nécessité d'uo corps nombreux de violons et de basses pour la beauté et la justesse des sons. En outre, il n'y a pas d'orchestre de contre-danses où les proportioos ne soient bien observées entre les deux masses rivales d'instruments à vent et d'iustruments à archet, et l'on se demande ponrquoi celui du Théâtre-Italien, quand il exécute Mozart surtout, ne jouirait pas du même avantage.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de LE QUEL? opéra-comique en un acte de MM. PAUL DUPORT et ARCELOT, musique de M. LEBORNE.

Le titre singulier de cette pièce s'explique dès les premières scènes. Il s'agit d'oo riche négociant, qui, pour forcer son fils à mener une vie réglée et laborieuse en lui laissant une perspective de fortune toujours dooteuse, a imagioé de le faire élever avec un autre enfant qui n'est pas le sien, eo laissaot iguorer à tout le monde lequel des deux a droit à sa tendresse de père et à sa succession. Les auteurs ont bâti sur cette donoée uue fable dramatique qui offre plusieurs situations musicales et intéressantes en elles-mêmes, dont le compositeur a tiré un excellent parti. A une ouverture bieo faite, et doot l'introduction surtout est remarquable, succèdeot plusieurs morceaux, à voix seule, d'uoe mélodie élégante et facile, et un sextuor aossi bieo conduit musicalemeot qu'ingénieusement disposé pour la scène, qui font le plus grand honoeur au talent de M. Leborne. La romance chantée par M. Fleury a beaucoup de charme et de mélancolie. Couderc est élégant dans son rôle de *bon-mauvais sujet;* Henri met de la chaleur daos celui du jardinier. Je ne dirai rien des dames; Mlle Berthaut était indisposée. En somme, c'est un joli succès, qui variera agréablement le répertoire de l'Opéra-Comique, et pour lequel il faut avouer que les auteurs ne doivent pas beaucoup de reconnaissance à l'admioistration.

H. BERLIOZ.

CONCERT DONNÉ PAR S. THALBERG.

Voilà le coocert le plus cher de l'année : personoe, depuis Paganini, n'avait osé mettre l'exhibition de soo taleot à un taux aussi élevé que le jeune et célèbre S. Thalberg. Loio de oous la pensée de lui en faire un reproche! au contraire, nous signalons le fait comme honorable et significatif : de toutes les formules d'éloge, nous choisissons la moins baoale, la moios équivoque, et nous disoos que, bien qu'on payât 20 francs pour entendre le grand pianiste, la foule se pressait, s'entassait dans les salons d'Érard : vous comprenez quelle sorte de foole, la fine fleur, le premier choix, l'aristocratie du dilettantisme! Il y a vraiment plaisir à grossir le chiffre des impôts artistiques avec des gens qui les acquittent si facilement et de si bonne grâce!

La composition du programme répoodait au chiffre du budget. Les noms d'Erost, Batta, servaient d'auréole à celui du bénéficiaire. Le chaut était représenté par cette colonie italienue, qui a desservi la plupart des concerts de la saison, sous la direction magistrale de M. Alary. Il serait difficile de produire un effet plus général, et de recevoir des applaudissements plus bruyants que ceux accordés par ce public d'élite à M. Ernst, après l'audition de son morceau. Cet artiste remarquable fait des progrès tous les jours, et s'est placé cet hiver en première ligne parmi le grand uombre de violons de talent que possède Paris. Batta a été ce qu'il est toujonrs, admirable, délicieux.

Thalberg devait exécuter trois morceaux inédits, une fantaisie sur des motifs d'*Oberon*, un *andante*, et une *grande fantaisie sur des symphonies de Beethoven*. Le premier de ces morceaux est joli, mais vague; sa destinée est celle du ballon d'essai. Sous aucuo point de vue, on ne saurait le regarder comme pièce de résistance, comme œuvre faite pour maoifester pleinement le compositeur et l'artiste. L'*andante* est une production supérieure en mérite et en effet; l'inspiration s'y développe avec art, avec étendue, avec conscience, mais ce n'est pas là encore le prodige qu'on vient chercher sous les doigts du grand pianiste; ce n'est pas le pendant de sa magnifique fantaisie sur *la Prière de Moïse*.

Le troisième morceau, celui dont les symphonies de Beethoven avaient fourni le thème, était donc impatiemment attendu. A son approche, il s'est fait dans l'assemblée un de ces majestueux silences qui précèdent la foudre du talent. L'aodante de la symphonie en *la*, le scherzo de la symphonie en *ut* mineur, sont les deux bases principales sur lesquelles s'appuie l'édifice. L'andante, le scherzo, se mêlent, s'entrelacent d'abord, puis se détachent l'un de l'autre. Nous ne saurions exprimer avec quel charme la mélodie si mélancolique, si passionoée de l'andante s'exhale du piano de Thalberg. Nous nous demandions si l'orchestre du Conservatoire, si la voix humaioe, auraient plus d'éloquence iotime, plus d'accent vrai, pénétrant. Le pianiste était dans son droit, en s'appropriant ces phrases délicieuces, parce qu'il avait tout ce qu'il fallait pour les rendre. Il n'en est pas de même de la marche militaire, qui éclate si merveilleusement au milieu du scherzo de la symphonie en *ut* mineur. Ici, les souveoirs de l'orchestre écrasent le piano et le pianiste : d'ailleurs, les préparatioos manquent; l'explosioo est trop brusque

Digitized by Google

et trop faible à la fois. Bref, la grande fantaisie sur les thèmes de Beethoven ne détrône pas la fantaisie sur *la Prière de Moïse*, laquelle demeure, en attendant l'avenir, le chef-d'œuvre de son auteur. E. M.

CONCERT DE M. ALARI.

M. Alari a donné lundi dernier au Théâtre-Italien un concert encore plus brillant que celui qu'il avait donné l'année dernière à peu près à la même époque. Le choix des morceaux attestait le goût qui y avait présidé, non pas, comme il n'est que trop ordinaire, le caprice individuel des exécutants, mais le jugement sûr d'un compositeur exercé. Et d'abord il faut placer en première ligne un chef-d'œuvre de l'art, le septuor en *mi-bémol* de Beethoven, confié à des virtuoses d'un rare mérite, et qui, dignes chacun de briller isolément, n'avaient plus d'autre ambition que de s'effacer dans un harmonieux ensemble. Le programme annoncé dans les journaux nous avait promis une cantatrice nouvelle; et en effet, Mlle Caremoli, douée d'une large et puissante voix de contralto, qu'elle dirige avec beaucoup de méthode, a chanté un air de *I Capuletti e I Montecchi* de Bellini. Elle a été fort applaudie. Ce qui ne nous avait pas été promis à l'avance, ce qui nous a causé une heureuse surprise, c'est l'apparition d'un jeune pianiste, M. Doehler, qui n'a pas besoin de s'intituler pianiste de S. A. le duc de Lucques; il sera celui de tout le public, pas un de ses auditeurs qui ne l'adopte. Il est impossible de faire mieux obéir le clavier sous les doigts, d'exécuter avec plus de verve une musique plus suave. Interrompu à plusieurs reprises par les applaudissements, M. Doehler, après son morceau a été appelé encore par un public enthousiaste. Le trio du *Scaramuccia* de Ricci nous a paru plus amusant qu'original; c'est du style bouffe dans le moule ordinaire. Mais il est fort bien dit par MM. Marras, Perugini et Ruggiero. Nous avons si souvent parlé de l'effet produit en France et en Angleterre par les belles compositions de M. Alari, que nous hésitons à nous faire encore cette fois, l'écho de l'enthousiasme dont nous avons été témoins, pendant la belle cantate, *Eloïsa nel chiostro*, chantée avec beaucoup de passion par Mme Laty, qui n'a besoin que de travailler son organe, d'en polir quelques aspérités pour se placer à un rang très-élevé; et surtout pendant *il lago di como*, mélodie pleine d'une grâce, d'une fraîcheur inexprimable, où la belle voix de ténor de M. Marras ne reste guère au-dessous de l'effet qu'a souvent produit Rubini dans cette composition ravissante. Il y avait une nombreuse assemblée, toute émaillée des plus riches et des plus élégantes toilettes. *..

CONCERTS DE M. KALKBRENNER,

ET DE MM. LAUREATI ET LIVÉRANI.

Les deux nouvelles musicales les plus intéressantes de la semaine sont, le concert de Thalberg, qui a eu lieu le 21 dans les salons Érard, et celui de Kalkbrenner, donné, le vendredi 23, chez Pleyel. Ces deux dates rapprochées étaient en quelque sorte, pour les *pianistomanes*, une bataille d'Arbelle, d'Actium ou de Pharsale. Hâtons-nous de dire cependant, pour la satisfaction des vrais enfants de l'harmonie, qu'il n'y a pas eu plus de Darius, d'Antoine ou de Pompée dans ce grand événement, que d'Alexandre, d'Octave ou de César; et que tout s'est passé simplement comme au temps de Napoléon, où nous chantions des *Te Deum* pour les victoires de Friedland ou d'Eilau, pendant que les Russes en chantaient aussi de leur côté.

M. Kalkbrenner est certainement un des pianistes théoriciens et praticiens les plus habiles que nous ayons. Je n'analyserai pas minutieusement, et en homme du *métier* le brillant de son trille, le fini de sa cadence, la rapidité foudroyante de son trait, ses notes redoublées et d'une égalité parfaite, ses octaves si pleines, ses doubles, triples et quadruples notes si égales de son; des hommes du talent de Kalkbrenner veulent qu'on les juge sur les sensations qu'ils font éprouver au public et aux hommes d'art; ils demandent à être appréciés esthétiquement, ce qui ne veut pas dire, entendons-nous bien, métaphysiquement, à la manière de ces demi-musiciens dont la plupart de nos journaux abondent, grands faiseurs de pathos ou de galimatias musical.

La conscience, l'étude, le savoir ont quelque peu amorti l'imagination en Kalkbrenner: malgré ses programmes, et peut-être à cause de ses programmes, il semble ne pas croire à la poésie de son instrument, car il le dompte, mais ne l'inspire point. Il est un autre pianiste célèbre qui ne procède point comme Kalkbrenner.

Le piano pour Listz est un mortier dans lequel il brise, il broie toutes difficultés; c'est aussi pour lui un creuset d'alchimiste dans lequel il jette de l'or, et où il espère trouver la pierre philosophale; ou bien encore un trépied de pythonisse sur lequel il exhale l'avenir de son art.

Le piano de Thalberg est un confident, un ami dévoué avec qui il se met en rapport d'âme, d'esprit et de cœur. Il commence avec lui une conversation intime, simple, douce, qui participe bientôt du système physiologique exquis de celui qui la provoque, de qui elle émane. Le fluide magnétique de l'homme descend sur le clavier, en pénètre les touches et anime à un égal degré l'artiste et l'instrument; et comme la tête de cet artiste est pleine d'ordre, de nobles idées, de chaleur, de clarté, de verve et d'énergie contenues, il sort, de cette matière inerte qu'on nomme piano, de riantes et belles pensées qui coulent majestueuses comme les flots d'un grand fleuve dans de riches campagnes.

Le piano de Kalkbrenner est un esclave, façonné, accoutumé à obéir; il est comme le grenadier autrichien ou russe, que la *schlague* ou le *knout* n'empêchent pas d'exécuter de grandes choses. Kalkbrenner dit à son piano: Sois cloche, sois chanteur, sois fantastique, rêve, déraisonne; et le piano sonne, chante, extravague, il songe, il est fou; mais avec art, mais régulièrement, sur la limite de l'inspiration; et cependant Kalkbrenner est une des plus belles intelligences musicales qu'il y ait. Il a profondément et tout appris, il a tout analysé: c'est le Manfred de lord Byron, qui sait trop; mais il ne s'est peut-être pas assez arrêté à cette vérité que le sentiment, l'expression, l'âme musicale, enfin, doivent prédominer la partie mathématique, et que c'est par là qu'on parvient à déifier l'art..... Il n'a peut-être pas, au reste, cette prétention, et lorsqu'on parvient à impressionner, ainsi qu'il l'a fait dans son dernier concert, la société si brillante et si distinguée qui était accourue dans les salons de Pleyel pour l'entendre, on a lieu d'être satisfait du lot que la nature vous a départi.

Et maintenant, après cette analyse consciencieuse, vous dirai-je la bonne et belle facture du sextuor pour

Digitized by Google

piano, violon, violoncelle, cors et contre-basse, composé par M. Kalkbrenner et si bien exécuté par l'auteur, MM. Baillot, Gallay, Franchomme, etc? Ceux qui n'ont pas assisté à cette intéressante solennité musicale, et qui en connaissent les exécutants, doivent s'en faire une juste idée; on doit surtout comprendre l'effet produit par le doyen de notre belle école de violon, nous disant ensuite cette *Romanesca*, que le premier il a été appelé à nous faire connaître, avec cette profondeur d'expression et cette juvénilité d'archet dont il n'a rien perdu.

M. Géraldi a fait entendre l'admirable voix de basse qu'on lui connaît, et que la Belgique, plus heureuse et plus adroite que la France, va posséder, mais pour trois mois seulement chaque année. M. Pantaléoni, Mme Pérugini et Mlle Bazin se sont distingués, comme à l'ordinaire, dans divers morceaux de chant italien; et M. Kalkbrenner, par sa scène dramatique pour piano, intitulée : *le Fou*, et une délicieuse *Fantaisie*, a complété dignement ce concert, qui n'a fait que confirmer l'estime des connaisseurs pour le beau talent de celui qui avait si agréablement provoqué la haute fashion musicale de Paris à cet acte de bienfaisance : le concert était au bénéfice d'une famille indigente.

La veille du concert de M. Kalkbrenner, MM. Lauréati et Livérani ont aussi donné une grande soirée musicale dans les salons Érard.

— M. Lauréati est un violoncelliste romain, d'un talent facile et gracieux, aimé, dit-on, du Saint-Père et de leurs éminences du sacré collége ons seigneurs les cardinaux qui lui veulent beaucoup de bien. M. Livérani joue de la clarinette avec autant de grâce et de facilité que M. Lauréati en déploie sur le violoncelle. Il unit la douceur des sons de Tulou à ceux si rêveusement champêtres du hautbois de Brod. N'était son style un peu maniéré et la musique qu'il joue, M. Livérani pourrait marcher l'égal des grands artistes que nous venons de citer.

Mlle Rossi s'est distinguée dans un air français, mais surtout dans un morceau italien où elle a déployé tout le charme d'une voix pure, sonore, flexible, unie à une excellente méthode, qualités que les dilettanti du théâtre de la Bourse ne savent pas assez apprécier.

MM. Osborne, Pantaléoni et Nigri ont concouru, ainsi que Mlle Nau, de l'Opéra, au charme comme au succès du concert de MM. Laureati et Livérani.

Henri Blanchard.

Concert donné par M. J. Rosenhain.

Parmi la foule de pianistes que renferme en ce moment la capitale, il faut citer en première ligne un jeune artiste dont le mérite s'est tout d'abord révélé aux connaisseurs qui ont été à même de l'apprécier. A cette heure, les succès de salon obtenus par M. Rosenhain ont été confirmés par les applaudissements du public, et il est sorti victorieux de cette épreuve difficile. Cet artiste s'est fait entendre à quatre reprises, et chaque fois de nombreuses marques de satisfaction lui ont prouvé tout le plaisir qu'on avait à l'écouter. Il y a en lui des qualités solides, développées et nourries par de sérieuses études. Son *trio* pour piano, violon et violoncelle, est une œuvre des plus remarquables; la première partie renferme deux motifs d'un caractère très-expressif; l'andante en *sol* majeur est une cantilène remplie de grace et de simplicité; enfin, le final *allegro-agitato* est un morceau écrit de verve, auquel on ne pourrait tout au plus reprocher qu'une tournure un peu italienne; en général les idées sont bien travaillées, les modulations se distinguent par une grande fraîcheur, et l'auteur a su habilement faire ressortir chaque instrument sans faire valoir l'un d'eux aux dépens des autres comme cela se pratique fort souvent. Le style de M. Rosenhain dénote une profonde connaissance de l'harmonie, soutenue par un sentiment musical des plus élevés; nous en avons trouvé une nouvelle preuve dans les quatre études qu'il a exécutées avec une rare perfection.

La première, en *ut* mineur, est une page pleine de fougue et d'inspiration; la figure principale, écrite en accords par sauts, nous a paru neuve dans son genre et très-utile aux élèves; à la reprise du thème, une gradation en imitations conduit à une coda où l'auteur a mis beaucoup de force et de vigueur. La seconde étude en *mi* bémol, repose sur la répétition précipitée des mêmes accords, le rhythme en est bien coupé et pourrait parfaitement convenir à un chœur, on y trouve de bonnes marches d'harmonie et une cadence finale d'une grande originalité. Dans la troisième étude, la main droite fait entendre un chant simple et expressif pendant que la gauche exécute un dessin onduleux du plus grand charme; cette étude a tout-à-fait la couleur d'une romance. La quatrième se fait surtout remarquer par un rhythme gracieux et piquant; en général toutes les études de M. Rosenhain renferment une difficulté qui leur est propre, ce qui n'a pas empêché l'auteur d'y intercaler constamment une pensée mélodique contrairement à tant de compositeurs dont les études ne sont qu'un pastiche sans grace ni caractère. Dans l'improvisation des deux thèmes imposés à M. Rosenhain (*La ci darem....*; et *fin chandal vino*), celui-ci a fait preuve d'une facilité, d'une souplesse et d'un goût au-dessus de tout éloge, tantôt en variant chaque motif à part, tantôt en les mêlant et en les travaillant tous deux ensemble. Le jeu de M. Rosenhain est correct, expressif, élégant et animé. Il fait admirablement chanter le piano, aussi avons-nous une prédilection marquée pour son andante. M. Ernst a partagé avec le bénéficiaire les honneurs de la soirée; cet habile artiste a déployé dans un solo de violon les qualités précieuses qui justifient pleinement l'enthousiasme et l'admiration du public; dans le trio il tenait la partie de violon, M. Franco-Mendes celle de violoncelle, et M. Rosenhain celle de piano; c'est dire que ce morceau a été rendu avec perfection.

M. Livrani pour la clarinette, MM. Huner, Jansenne, Nigri et Mme Potier pour le chant, formaient un digne complément aux plaisirs de cette soirée brillante. M. Huner a dit avec âme la touchante mélodie de notre grand Meyerbeer, le *Poète mourant*. Nous regrettons que l'absence de Mme Seaman nous ait privé d'entendre la belle scène de *Rebecca*, de Panofka, qui nous était promise par le programme.

G. Kastner.

CONCERT DE Mme BELLEVILLE-OURY

Le nombre des concerts est si considérable qu'il nous devient impossible de parler de tous à la fois; c'est pour cette raison que nous n'avons pas fait plus tôt mention de celui que Mme *Belleville-Oury* a donné le 8 mars, dans les salons de M. Érard, où, cette an-

Digitized by Google

née, les amateurs de musique semblent s'être donné presque exclusivement rendez-vous.

Mme *Belleville-Oury* a voyagé dans toute l'Allemagne, en Russie et en Angleterre; dans un séjour précédent à Paris, elle avait recueilli les applaudissements des dilettanti français, et elle tenait à reparaître dans cette capitale devenue désormais le centre de l'art musical. *Listz*, *Chopin*, *Thalberg* ont donné une nouvelle direction au piano, et le grand nombre des sectateurs du système mécanique de *Thalberg* a suffisamment prouvé qu'un bel exemple ne manque jamais d'imitateurs. Mais nous ne sommes pas grandement partisan des imitations. Les violonistes qui, comme M. *Haumann*, par exemple, s'amusent à faire des pizzicatos et des sons harmoniques, qui, au lieu d'une expression vraie et pure, emploient une exagération affectée et désagréable; — ces violonistes, disons-nous, ont grand tort de vouloir jouer à la Paganini, s'ils ne peuvent jouer comme *Paganini*. De même, ces pianistes qui, au lieu de mettre de la grâce et de la netteté dans l'exécution, frappent et brisent, dans la persuasion que la vigueur et la puissance consistent dans le tapage, ont aussi tort de vouloir jouer à la *Listz* ou à la *Thalberg*.

Nous savons donc gré à Mme *Belleville-Oury* d'avoir eu le bon esprit de se livrer à ses propres inspirations, et ce que nous trouvons le plus à louer dans sa manière de jouer le piano, c'est qu'elle réunisse à la fois cette grâce et ce bon goût que l'on est en droit d'exiger de son sexe. C'est par un jeu rempli de douceur et de délicatesse, parfois brillant et vigoureux, mais sans exagération, que brille le talent de cette pianiste qui s'est marqué une place honorable à côté de nos artistes les plus distingués. Elle a parfaitement joué la fantaisie de *Thalberg*, sur des motifs de *Don-Juan*, et si nous n'accordons pas un éloge aussi complet à l'exécution du premier morceau du concerto en *la* mineur de *Hummel*, cela tient à ce que, ayant trop pressé le mouvement, elle a nécessairement perdu de la pureté de son jeu.

Dans ce même concert, M. *Oury*, mari de la bénéficiaire, a fait preuve de talent sur le violon, en exécutant un concertino de Berint. Le reste du programme se composait de ces morceaux italiens que nous entendons dans tous les concerts et qui sont toujours chantés par les mêmes chanteurs dont les noms se terminent en i.

***

MATINÉES ET SOIRÉES MUSICALES.

M. BATTA. — Mme PERUGINI. — Mlle MÉQUILLET.

L'armée de concertans est en pleine opération; la mêlée est générale sur toute la ligne; l'artillerie vocale et instrumentale manœuvre admirablement et fait tomber, sur le corps des dilettantis parisiens, un déluge de doubles et de triples croches. Jamais, à aucune époque, la mélomanie n'a régné dans la capitale comme en ce moment, et jamais les rédacteurs des bulletins de la grande armée harmonique n'ont été aussi occupés que nous le sommes. On n'a pas plus tôt déjeuné qu'une matinée musicale vous réclame; à peine a-t-on dîné qu'une soirée musicale vous appelle. Celle donnée par M. Alexandre Batta, le 17 de ce mois, dans les salons de M. Erard, a été une des plus brillantes de la saison.

Et d'abord, le programme de cette solennité musicale n'a pas été, comme tant de programmes, menteur ou interverti; il a tenu tout ce qu'il promettait, et même plus qu'il ne promettait. Au 7°, on lisait cette indication vague : *Fantaisie pour piano*, sans nom de compositeur et d'exécutant. Or, on se demandait : Qui est-ce qui dira cette fantaisie? et l'on entendait sourdre un bruit flatteur qui, prenant consistance en *crescendo*, se résolut bientôt en ce mot magique : THALBERG! Thalberg jouera sans être annoncé, disaient quelques initiés au mystère de la soirée, et, en effet, le pianiste à la mode, le pianiste-chanteur, le pianiste par excellence est venu nous faire entendre sa *fantaisie* si belle sur les airs et la marche de *Moïse*. Ce que cet instrumentiste tout exceptionnel a soulevé d'exclamations admiratives, d'enthousiasme, de cris de surprise, par l'élégance de sa méludie, la ténuité de ses sons, l'effet imposant de ses masses harmoniques, serait impossible à décrire : c'étaient toutes les voix de l'œuvre de Rossini et toutes les pompes de son orchestre immense reproduites par les deux mains de Thalberg. Thalberg n'est pas seulement un pianiste; il se sert de son instrument comme Racine se servait de la langue française, qui fait écrire et dire tant de sottes ou ennuyeuses choses aux uns et de sublimes choses à quelques privilégiés du ciel

M. Batta, le bénéficiaire, à qui l'on devait cette agréable surprise, a été digne du puissant auxiliaire qu'il s'était donné. Jamais voix plus suave n'est sortie d'un violoncelle. Un trio de Mayseder, deux *fantaisies* de sa composition, dans lesquelles domine toujours la mélodie, et enfin la *Romanesca* qu'il a exécutée, quoiqu'elle ne fût pas annoncée sur le programme, n'ont fait que confirmer et augmenter encore la réputation de grand artiste que s'est acquise déja bien jeune M. Batta.

M. Alard n'est point resté en arrière de ces habiles instrumentistes. M. Alard, après Paganini, Debériot et Ernst, est sans contredit le violoniste qui sait le mieux impressionner son auditoire. Si la *fantaisie* en *mi* qu'il nous a dite est un peu calquée sur les airs variés de Debériot, surtout pour la *coda* en arpéges, l'exécution nous a bientôt fait oublier cette similitude, et ce jeune artiste a montré toutes les qualités qui caractérisent les grands violonistes : sensibilité, énergie et agilité. Sa justesse dans la double corde est irréprochable. Si son *Staccato* manque un peu de légèreté, de *brio*, il n'en est que mieux mordu et eu a plus de son. Il chante avec infiniment de grâce et d'expression; mais nous l'engagerons à moins brusquer, à moins tourmenter la corde par la pression convulsive de l'archet, et il obtiendra de son violon une voix plus ronde, plus naturelle, et par conséquent, plus puissante. Nous savons que ce léger inconvénient est le résultat d'une qualité, c'est-à-dire de la surabondance de l'âme musicale qui déborde; mais lorsqu'on est sur le point de se placer en première ligne, il faut faire la guerre aux qualités dont on est doué, lorsque ces qualités exagérées peuvent dégénérer en défauts Le succès de M. Alard a été complet.

Mlle Méquillet, qui figure avec autant d'obligeance que de talent dans la plupart des concerts qui surgissent de tous côtés, a donné aussi le sien le lendemain de celui de M. Batta. La partie vocale y a régné comme dans celui donné la veille, aussi dans les salons de M. Petzold, par Mme Perugini. Dans l'un comme dans l'autre MM. Marras, Ruggiero, Nigri, Perugini, Rossi et Sarda se sont distingués comme chanteurs, et MM. Gallay, Kontski et Franchomme, sur le cor, le piano et le violoncelle, ont été aussi vivement que justement applaudis. Mlle Janssens, jeune personne qui

Digitized by Google

possède une voix fort étendue de soprano, a porté aussi de l'un à l'autre concert un air de *Robert le Diable*, qu'elle a chanté avec méthode, sûreté, justesse et une grande audace de vocalisation. Cette jeune cantatrice, pour qui s'ouvre un brillant avenir, a conquis de nombreux suffrages au concert de Mlle Méquillet ainsi qu'à celui de M. Batta; et nous ne doutons point du succès qui l'attend si elle se destine au théâtre, quoique cependant elle ait quelque chose à acquérir sous le rapport de l'expression musicale.

Henri Blanchard.

CONCERT DONNÉ A ROUEN PAR CHOPIN.

Voici un événement qui n'est pas sans importance dans le monde musical. Chopin qui ne se fait plus entendre au public depuis plusieurs années, Chopin qui emprisonne son charmant génie dans un auditoire de cinq ou six personnes, Chopin qui ressemble à ces îles enchantées où abordent à peine quelques voyageurs, et dont ils racontent tant de merveilles, qu'on les accuse de mensonge; Chopin qu'on ne peut plus oublier dès qu'on l'a entendu une fois, Chopin vient de donner, à Rouen, un grand concert, devant cinq cents personnes, au bénéfice d'un professeur polonais. Il ne fallait pas moins qu'une bonne action à faire et que le souvenir de son pays pour vaincre sa répugnance à jouer en public. Eh bien! le succès a été immense! immense! Toutes ces ravissantes mélodies, ces ineffables délicatesses d'exécution, ces inspirations mélancoliques et passionnées, toute cette poésie de jeu et de composition qui vous prend à la fois l'imagination et le cœur, ont pénétré, remué, enivré ces cinq cents auditeurs comme les huit ou dix élus qui l'écoutent religieusement des heures entières; c'était à tous moments, dans la salle, de ces frémissements électriques, de ces murmures d'extase et d'étonnement, qui sont les bravos de l'âme. Allons, Chopin! allons! que ce triomphe vous décide; ne soyez plus égoïste, donnez à tous votre beau talent; consentez à passer pour ce que vous êtes; terminez le grand débat qui divise les artistes; et quand on demandera quel est le premier pianiste de l'Europe, Liszt ou Thalberg, que tout le monde puisse répondre, comme ceux qui vous ont entendu..... : C'est Chopin.

Legouvé.

NOUVELLES.

*** Une indisposition subite de Mme Stolz a forcé, lundi dernier, l'administration de l'Opéra de recourir au zèle de Mlle de Pau, jeune rantatrice qui n'avait pas encore débuté, et qui, pour surcroît de malheur, était indisposée elle-même; obligée, dans cet état de souffrance et pour sa première apparition sur un théâtre, de chanter, Mlle de Pau ne saurait être jugée d'après une semblable épreuve. Au reste, l'administration, réduite à suspendre pour huit jours les représentations de l'opéra en vogue, a pris les plus promptes mesures pour remédier à un contre-temps si fâcheux. Mlle Nau a été chargée immédiatement du rôle de *Riccarda*; et Mlle Nau a, dit-on, une santé en rapport avec son talent, c'est-à-dire parfaite. Demain lundi la septième représentation de *Guido et Ginevra*.

*** *La Voltière*, tel est le titre que porte le Ballet en un acte, sur le sujet des oies de Frère Philippe; c'était en effet le titre d'un piquant vaudeville qui fut composé par Mme Perrin, quelque temps après le succès du *Frère Philippe*, de l'Opéra-Comique, où, sous son travestissement, Mlle More, depuis Mme Pradher, avait tant de grâce et de charmes, ce qui avait piqué d'émulation toutes les jolies actrices de Paris. Pour arriver longtemps après, Mlle Fanny Elsler n'en plaira pas moins, et nous n'aurons pas perdu pour attendre.

*** Il est question du début, non improvisé (comme lundi dernier), mais officiel, de Mlle de Pau, dans Alice de *Robert le Diable*.

*** La Somnambula de l'Opéra va être reprise, et Mme Montessu y sera remplacée par Mlle Maria. Un artiste de Bruxelles, M. Danty, vient d'être engagé pour tenir l'emploi de Montjoie.

*** Aujourd'hui dimanche, au Théâtre-Italien, la dernière représentation du chef-d'œuvre de Bellini, *I Puritani*, avant la rlôture.

*** Mardi dernier, au Théâtre-Italien, où on donnait la *Norma*, le violoniste belge, dont nous avons annoncé l'arrivée à Paris, M. Prume, digne compatriote de M. de Beriot, s'est fait entendre dans une fantaisie de sa composition sur des motifs du *Pré aux Clercs*: le morceau est d'une bonne facture, et la mélodie, toujours élégante et suave, n'y est pas, comme il arrive trop souvent, sacrifiée au désir de faire valoir l'habileté de l'exécution. Comme instrumentiste, M. Prume est évidemment destiné à prendre place à côté des maîtres. Rarement nous avons vu un virtuose aussi jeune réunir à un tel degré toutes les qualités qui constituent un talent d'élite, justesse de son, maniement de l'archet remarquable par l'aisance et la variété, manière de chanter expressive et passionnée, enfin *dextérité* singulière de la main *gauche*, tours de force prestigieux dans le genre des doubles cordes de Paganini; rien ne manque à la vocation élevée de M. Prume; et aussi, rien n'a manqué à son succès, et le public connaisseur du Théâtre-Italien lui a prodigué des applaudissements enthousiastes.

*** Aujourd'hui, à l'Opéra-Comique, aura lieu un concours pour le renouvellement d'une partie de l'orchestre.

*** Mme Feuillet, cette harpiste supérieure que l'absence de Labarre laisse à présent sans rival et qui a fait cet hiver les délices de la plupart de nos salons dilettanti, donnera le 7 avril, au Théâtre-Italien (*salle Ventadour*), un concert que son beau talent suffirait pour rendre fructueux, mais qui offrira encore plus d'un attrait à la curiosité. Entre autres piquantes promesses, il est question de chœurs de Mozart et de Weber, exécutés par d'excellents chanteurs allemands, et du concours de virtuoses du contrebassiste Muller, le pianiste Hallé, Mmes Drouart, Seaman, Wideman, etc.

*** Cette *Semiramide*, tant désirée à Lyon, vient enfin d'y être entendue: ce chef-d'œuvre de Rossini a produit la sensation la plus vive.

*** Mme Gordon, à laquelle avait été refusé, pour des motifs politiques, l'autorisation de donner un concert, est parvenue à faire enfin révoquer cette interdiction contre laquelle nous nous étions élevés dans l'intérêt du fort. C'est le 26 avril qu'elle se fera entendre aux dilettanti. S'il en faut croire des témoignages *amis*, elle aurait une fort belle voix de contralto, descendant de trois tons plus bas que Mme Pisaroni; et la puissance de cette voix masculine lui permettrait cependant de chanter avec toute l'agilité d'un soprano. Voilà qui serait véritablement *phénoménal*. Mais en rapportant ces faits nous ne les garantissons pas.

*** Un de nos premiers instrumentistes, M. Brod, donne ce soir, un concert, dans les salons de M. Petzold.

*** Dernièrement une scène scandaleuse a eu lieu au *Kaerntner Thor*, (*le théâtre de la porte de Carinthie, le Grand-Opéra de Vienne.*) On y donnait la première représentation de *Rubens à Madrid*, quand il s'éleva une querelle entre deux artistes, M. Anschutz et Mlle Peche. La violence de leurs mutuelles invectives nécessita l'intervention de la police; on les conduisit en prison et leurs rôles furent lus, du consentement du public. Le tribunal salique devant lequel durent comparaître ensuite les délinquants ne se laissa pas influencer par un excès de galanterie. Il acquitta Anchuts, et condamna Mlle Peche, comme provocatrice de la querelle, à subir un emprisonnement de huit jours, et à faire des excuses au public sur le théâtre même. Il paraît que la demoiselle s'y refuse. Comme Clairon, elle pense qu'on ne peut rien sur son honneur. Est-ce parce que là où il n'y a rien, la justice même perd ses droits?

*** Les arts de la scène ont du malheur à New-Yorck; il n'y a pas dix-huit mois que nous annoncions l'incendie qui venait de consumer le théâtre de cette ville. A peine venait-il d'être reconstruit, et le voilà encore dévoré par les flammes: c'est la troisième fois depuis dix ans que se reproduit le même catastrophe contre le même monument. Il était assuré pour 35,000 dollars. Mais ce qui ne l'était pas, ce qui constitue une perte d'environ 60,000 dollars, c'est le matériel, c'est ce luxe de mobilier, de décors, de costumes, qui ne forme plus qu'un monceau de cendres.

Digitized by Google

*** Pour consacrer par une espèce d'hommage à la mémoire de Beethoven le prochain anniversaire de la mort de ce grand homme, qui s'est éteint le 26 mars 1827, un artiste distingué, M. Gerhan, publie la traduction d'une lettre curieuse, écrite en 1800, par l'auteur des symphonies et de *Fidélio*, qui n'avait pas encore atteint sa trentième année, et qui pourtant se plaignait déjà avec une éloquente amertume de la cruelle surdité qui affligea le reste de sa vie. On trouve dans ce document des passages pleins d'intérêt. Quoi de plus touchant par exemple que ces lignes qui prouvent que l'homme de génie était en même temps le meilleur des hommes? « Mes compositions me rapportent beaucoup..... On ne marchande plus avec moi; je demande et on paye. Tu vois que c'est une belle chose. Par exemple, je rencontre un ami dans le besoin, et ma bourse ne me permet pas de le secourir sur-le-champ; je n'ai qu'à m'asseoir, et en peu de temps il est secouru. »

*** Depuis quelques années plusieurs sociétés se sont formées en Allemagne pour la conservation des antiquités nationales. Par suite de ces réunions on a vu naître des recueils périodiques spécialement consacrés à l'explication des antiquites du pays, et renfermant des recherches historiques d'un haut intérêt. Nous signalons à nos lecteurs la *Société des antiquaires d'Enneberg*, dont le musée, fondé en 1832, s'est successivement enrichi, et contient entre autres une collection d'instruments de musique hors d'usage aujourd'hui. Un recueil périodique, publié sous la direction du secrétaire de la Société, est destiné à la description de tous ces objets; celle des instruments de musique est faite par le bibliothécaire, M. Bechstein, qui a déjà donné, dans le premier cahier, un article curieux sur la trompette marine.

*** Encore un éclatant succès obtenu par *les Huguenots* en province. Le grand théâtre de Marseille a monté cet ouvrage d'une manière digne de son importance artistique. On cite parmi les chanteurs le ténor Sambet, dans *Raoul*, et surtout Mme Prévost-Golon, dont la belle voix électrise les Marseillais. L'orchestre a droit aussi à des éloges, ainsi que son habile chef M. de Groot.

*** Un sujet vient d'être traité en concurrence par deux compositeurs sur deux scènes différentes de l'Italie, et c'est le moins connu des deux rivaux qui a battu son adversaire, comme l'humble David terrassa Goliath. Le maëstro Ermano Ricci a fait *fanatismo* à Florence avec un opéra intitulé *Marco Visconti*, et non partition portant le même titre n'a valu au maëstro Vaccai qu'un *fiasco* devant le public de Turin.

*** C'est dans la semaine où nous entrons que *le Perruquier de la régence* ouvrira sa boutique, place de la Bourse. Puisse-t-elle être achalandée!

*** Mlle Anette Lebrun, qui a eu beaucoup de succès à Dijon, où elle a chanté *la Juive* quatorze fois de suite, est de retour à Paris, après une longue tournée départementale.

*** On annonce, à l'honneur de la propagande musicale, qu'il s'organise en ce moment un opéra français pour exploiter les trois principales villes de la Régence d'Alger.

*** Notre gérant a terminé vendredi dernier ses soirées musicales de cet hiver. Les artistes qui lui ont prêté avec tant de grâce l'appui de leur beau talent semblaient avoir voulu justifier ce proverbe: La fin couronne l'œuvre. Jamais ils n'avaient déployé plus de perfection et de verve. A qui donner les premiers éloges? Mentionnons d'abord une jeune pianiste, élève du maître par excellence, de Zimmermann: Mlle Martin a fait, dans un trio de Hummel, concevoir les plus heureuses espérances pour son avenir musical. M. Marco-Meodes, violoncelle du premier ordre, a exécuté supérieurement une fantaisie sur les motifs des *Puritani*. Mlle Drouart a chanté l'air de *Nitocri*, de Mercadante, *se m'abandoni*, et ensuite avec M. Géraldi, son professeur, le divin duo de *Don Giovani*, *la ci darem la mano*. Quant à M. Géraldi, son nom est synonyme de succès: entre les mélodies incomparables de Mozart, il a fait valoir 2 fort jolies romances de Mme Malibran. M. Dœhler acquiert décidément le droit de former le triumvirat des grands pianistes avec Liszt et Thalberg; il a joué deux morceaux dont l'un était cette même fantaisie sur des thèmes de *Guillaume Tell*, qui avait produit tant d'effet quelques jours auparavant au concert de M. Alari. Il semble que les difficultés n'existent point pour M. Dœhler, ou plutôt qu'elles ne fassent qu'ajouter à la grâce et à la séduction de son jeu. A côté de cette notabilité qui se révèle à nous, citons-en une autre qui nous est depuis longtemps connue, et qui nous paraît toujours nouvelle, le modèle du goût, de l'esprit, de la sensibilité, Lafont, le violon, qui nous a fait entendre ces accords merveilleux, admirés de toute l'Europe.

CONCERTS DE LA SEMAINE.

*** Un jeune pianiste belge, Polydor Devos, âgé de quatorze ans, excite le plus vif intérêt dans les salons, autant par son talent que par sa position; car il est orphelin et abandonné dans la grande capitale. Nous nous empressons d'annoncer le concert, qu'il donnera lundi, à deux heures, dans les salons de MM. Pleyel. Des artistes distingués prêteront leur concours à cette matinée. On y entendra MM. Urhan, Tilman, Hainl; Mmes Caremoli, Pincourt. — Les billets, au prix de 6 fr., se distribuent chez Pacini, boulevard des Italiens, 44.

Un des plus intéressants concerts de l'année sera celui que donne M. Dœhler, le digne rival de Thalberg, dans les salons d'Érard, mardi 27 mars. Voici le programme: 1. Quatuor des *Puritani* (Bellini), chanté par Mme Perugini, MM. Marras, Perugini et Nigri. 2. Fantaisie sur des thèmes de *Lucia di Lammermoor*, composée et exécutée par Dœhler. 3. Trio de *Scaramuccia* (Ricci), chanté par MM. Marras, Perugini, Ruggiero. 4. Adagio sentimental pour la clarinette, par M. Liverani. 5. Fantaisie sur des motifs de *Guillaume Tell*, composée par Dœhler. 6. Solo pour le violon, par M. Haumann. 7. Air chanté par Mlle Caremoli. 8. Nocturne et étude, par Dœhler. 9. Trio de *Guillaume Tell*, par Marras, Perugini et Nigri. 10. Variations de Bravura, sur un motif de *Gustave*, composées et exécutées par Dœhler.

Jeudi 29 mars, salle Chantereine, concert donné par M. Georges Hainl. Voici le programme: 1. Trio de Mayseder, en *la* bémol, exécuté par MM. Osborne, Allard et Georges Hainl. 2. Air chanté par M. Oller, élève de Bordogni. 3. Fantaisie nouvelle pour le violoncelle, composée et exécutée par Georges Hainl. 4. Duo de l'*Elixir d'Amore*, de Donizetti, chanté par Mlle Bazin et M. Rossi. 5. Solo de harpe, composé et exécuté par Mlle Bertuccart. 6. Aria chantée par Mlle Caremolli. 7. Duo concertant, pour piano et violon, composé par Bériot et Osborne, exécuté par MM. Osborne et Allard. 8. Romances chantées par M. Richelmi. 9. *Souvenirs des eaux du Mont-d'Or*, scène pastorale composée et exécutée par Georges Hainl. 10. Air chanté par Mlle Bazin. — Prix du billet: 10 fr. Les portes seront ouvertes à 7 heures.

*** Dans le grand nombre des concerts qui se suivent sans relâche, nous signalons aux amateurs de la bonne musique celui que M. Eberwein, pianiste et élève d'Hummel, va donner, le 31 du mois courant, à la salle Chantereine. Outre le beau concerto en *la bémol* de son maître, M. Eberwein jouera deux morceaux de sa composition. On entendra de plus un quintatto de M. Urban, qui exécutera aussi un air varié de Mayseder. Le programme de cette soirée présente encore une curiosité musicale: c'est un solo de contrebasse qui sera joué par M. Müller. Dans la partie vocale, nous remarquons *l'Adélaïde* de Beethoven, élégie délicieuse, connue et appréciée par tous les admirateurs du plus grand génie musical de notre siècle.

Samedi, 31 mars, salons Pleyel, matinée musicale donnée par Mme *Sainville-Gay*, ex-cantatrice de l'Opéra, prima donna des théâtres de la Scala et de la Pergola. Programme. 1. Souvenir irlandais pour la harpe, par Labarre, exécuté par Mlle Pauline Jourdan. 2. Cavatine chantée par Mme Sainville-Gay. 3. Solo de hautbois, exécuté par M. Brod. 4. Air italien, Meyerbeer, chanté par Mme Potier. 5. Souvenir du Mont d'Or, pour le violoncelle, fantaisie composée et exécutée par G. Hainl. 6. Romances, chantées par M. Wartel. 7. Fantaisie pour le piano, de Thalberg, exécutée par Mme Wartel. 8. Romances, chantées par Mme Gay.

MM. les Souscripteurs dont l'abonnement finit le 1er avril sont priés de le renouveler s'ils ne veulent point éprouver de retard dans l'envoi de leur numéro.

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro: quatre *Mazurka* pour le piano, par Chopin, œuvre 30.

Il sera joint au prochain numéro de la Gazette: *Le Canzone del Romito*; six *Ariettes*, par S. Thalberg, premier livre.

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. — N° 13.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 18	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris

Paraît le DIMANCHE de chaque semaine

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 1er AVRIL 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Opéra, Guido et Ginevra d'Halevy, 3e article. — Représentation de Mlle Noblet et Concert du Conservatoire, par H. Berlioz. — Concerts, M. Dœhler, Mlle Clara Loveday, Mme Cordon, M. Rossi, M. Sowinski, Mme Voizel, M. Therasse, M. Georges Haint, Mme Saintville-Gay. — Revue critique, sonate à quatre mains et grand duo à quatre mains d'Onslow, par Kastner. — Nouvelles.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

GUIDO ET GINEVRA, ou LA PESTE DE FLORENCE,

Opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe, musique de M. F. Halévy.

(3e article. — La partition. 3e, 4e et 5e actes.)

L'action du troisième acte se passe dans la cathédrale de Florence. Le théâtre est coupé en deux dans sa hauteur; et sous l'église se montrent les caveaux funéraires, où l'on vient de déposer le corps de Ginevra. La fille de Médicis est couchée sur un lit de parade. Le peuple est agenouillé dans l'église. Médicis pleure son enfant.

Un chant lugubre et solennel se fait d'abord entendre : c'est le cantique des morts. M. Halévy a trouvé pour ce chant une mélodie simple, une espèce de plain-chant d'un caractère imposant et élevé. A cette mélodie funéraire, exécutée par toutes les voix d'hommes, succède un chant plus doux. Ce sont les religieuses du couvent de Sainte-Térésa qui, cachées aux yeux du spectateur, chantent aussi un pieux cantique en l'honneur de Ginevra.

Ce chœur de femmes est à quatre parties : il a une couleur tout à fait claustrale, et se distingue par un très-beau style religieux.

Une modulation triste et plaintive nous ramène à une douleur plus réelle, celle du père qui gémit sur la tombe de son enfant. Médicis se lève et pleure Ginevra. Le chant de Cosme, parfaitement exécuté par Levasseur, est à la fois grave et touchant. Ce n'est pas seulement la douleur de l'homme, c'est celle du souverain. Nous ferons remarquer ici que dans la pensée de l'auteur, pensée rendue avec autant de convenance que de bonheur, ce chant est un *à-parte;* le peuple, qui remplit l'église, ne doit pas l'entendre : il n'exprime pour le spectateur que les douloureux et amers regrets qui remplissent l'ame de Médicis, pendant qu'on achève la cérémonie funéraire qui va pour jamais le séparer de son enfant.

Mais la cérémonie est achevée. Le plain-chant lugubre qui a commencé l'acte reparaît de nouveau, et, pendant ce temps, les religieuses reprennent aussi leur cantique. Il est impossible de ne pas être ému, en entendant le chant grave et solennel des moines et du peuple qui se déroule lentement, pendant que les voix argentines des religieuses planent dans les régions élevées. Les hommes chantent pour le corps qui va être livré aux profondeurs de la terre; les religieuses prient surtout pour l'âme qui va monter au Ciel. Cette oppo-

sition, que le poëte semble avoir indiquée, a été admirablement rendue par le compositeur.

PEUPLE ET MOINES.

Le marbre des tombeaux recouvre Ginevra!
Saints et saintes du Ciel, au Ciel recevez-la!

LES RELIGIEUSES.

Reine des anges,
Dont les louanges
Retentissent aux cieux, etc.

Disons aussi que dans la manière dont les voix sont disposées, il y a un art et un talent infinis.

Tout le monde sort de l'église. Les condottieri, conduits par Fortebraccio, essaient de s'y cacher; mais ils ne peuvent se soustraire à l'œil vigilant du sacristain Téobaldo. Dans une pièce dont l'instrumentation est vive et pittoresque, le sacristain chasse les bandits. Un dialogue entre les basses et les altos nous semble bien exprimer la grave colère du prêtre et l'astuce des condottières. Nous avons remarqué une progression ascendante des violoncelles, sur laquelle se dessinent des tenues d'instruments à vent. Le solo de Téobaldo :

Va piller nos palais dévastés sans pitié!
Et semblable aux vautours avides
Va dépouiller les cadavres livides,
Atteint par le fléau, votre digne allié!
Mais ne vient pas d'une main sacrilége
Profaner des trésors que Dieu même protége!

Ce solo est très-beau et renferme des suites d'harmonie entièrement neuves. Ferdinand Prévost s'acquitte à merveille de ce rôle, sous le double rapport du jeu et du chant.

Les condottières sont partis; les frères gardiens soulèvent la pierre qui ferme l'entrée des caveaux; Téobaldo prend les clefs des souterrains, il descend l'escalier des caveaux pour faire sa ronde habituelle, et disparaît sous les voûtes sépulcrales. La pierre est restée levée.

Tout à coup une voix se fait entendre au fond de l'église; cette voix, puissante et mélancolique à la fois, remplit les vastes arceaux du temple : c'est celle de Duprez. Guido, après que tout le monde a rendu à Ginevra les froids honneurs de la sépulture, vient à son tour prier et pleurer sur cette tombe qui renferme celle qu'il aime tant.

L'entrée de Guido, cette fois encore, est annoncée par le motif de la romance : ce sont les violoncelles qui murmurent ce motif, pendant que les violons exécutent un *tremolo pianissimo*.

Guido descend l'escalier : il s'agenouille au pied du tombeau, et là il exhale sa douleur dans un admirable cantabile :

Quand renaîtra la pâle aurore,
Et quand du Ciel le jour fuira,
Je reviendrai pour dire encore
Le nom si doux de Ginevra.

Rien n'égale l'expression pathétique et déchirante de ce chant de regrets et d'amour, l'une des plus heureuses créations de M. Halévy. C'est une mélodie d'une pureté et d'une suavité incomparables.

Téobaldo revient : il est touché de la douleur de l'inconnu; mais neuf heures sonnent, il faut qu'il ferme les grilles, les portes, et qu'il livre les caveaux et l'église au silence et aux ténèbres. Il faut que Guido s'éloigne; le malheureux résiste, il pleure, il supplie :

Qu'un seul moment encore,
De celle que j'adore,
Je contemple les traits, etc.

Rarement la mélodie expressive nous semble être arrivée à un pareil degré de puissance et d'émotion. L'accompagnement de cet air magnifique est des plus simples : ce sont des arpèges de harpe, quelques tenues d'instruments à vent. L'harmonie est empreinte d'un sentiment profond de douleur. Quant à l'exécution, elle est de tout point sublime : Duprez s'est élevé à la hauteur de cette grande et belle inspiration.

Téobaldo entraîne Guido : on referme la pierre. Ginevra est toujours déposée sur son lit funéraire, entourée de l'appareil de la mort.

Une fort belle ritournelle d'orchestre prépare l'auditeur à la résurrection de Ginevra. Les *pizzicato* des violoncelles, les tenues *pianissimo* des trombonnes et des trompettes, les syncopes des contre-basses, expriment merveilleusement, à notre avis, que la vie va reparaître dans ce corps inanimé. Pour nous, il nous semble entendre, pendant cette ritournelle, le sang qui se meut lentement dans les artères de Ginevra, et les lourdes et rares pulsations de son cœur.

Ginevra respire : elle cherche à rappeler ses esprits. Dans un andante dont le chant est large et bien dessiné, pendant que l'orchestre est agité sourdement, elle parvient peu à peu à ressaisir le fil de ses idées; elle s'éveille... Où donc? s'écrie-t-elle, où suis je?

Ici commence un magnifique morceau où le compositeur a rassemblé toutes les ressources de l'art pour décrire l'horrible situation qu'il avait à peindre. Il fallait, pour une pareille scène, que l'orchestre vînt au secours de la voix humaine, trop faible pour en exprimer seule l'horreur : c'est ce que le compositeur a parfaitement compris.

Sur ces mots :

Dieu! quel effroi se glisse en mon cœur éperdu!

Il y a un accord de septième diminuée avec tierce diminuée que font entendre les bassons, les cors et les trompettes. Cet accord est déchirant, et les trompettes qui se détachent seules ont quelque chose de funèbre et de désespérant.

Pourquoi donc cette nuit fatale?
Pourquoi les murs de ce caveau?

L'orchestre répond énergiquement à ces deux questions. Les accords, l'instrumentation de ces ritournelles sont remplis d'effroi. Nous ferons remarquer le chant de ces deux vers :

Et vous, lumière sombre et pâle,
Êtes-vous celle du tombeau?

M. Halévy a placé une harmonie entièrement neuve sur ce passage :

O nuit d'épouvante!
Quelle horrible attente!
Faut-il donc vivante
Descendre au tombeau?

Le *fa* qui soutient le chant sur les accords *re bémol, fa, si bémol, mi bémol, sol bémol, si, fa, si bémol, ré bémol, sol bémol, si bémol, ré bémol*, et la manière dont cette progression se dénoue sur la septième diminuée *si bécarre, ré, fa, la bémol*, sur ces paroles : *Faut-il donc vivante?* constituent, à notre avis, de véritables beautés.

Les ritournelles pendant lesquelles Ginevra parcourt le caveau, et qui montent toujours d'un demi-ton, expriment bien son affreuse anxiété. Le moment où elle appelle douloureusement Guido et son père, est rendu par le compositeur de la manière la plus pathétique. La cloche de l'église qui pendant ce temps sonne minuit, ajoute encore à l'effet. Après ces mots : *je vous appelle, et du sein de la terre*, l'accord de *la* mineur, tout à fait inattendu, a une grande puissance de sonorité.

Cette pièce, aussi belle que difficile, est exécutée par Mme Dorus-Gras avec une énergie et un talent qui la placent au premier rang des cantatrices; force, expression vraie, méthode large et pure, elle y déploie les plus éminentes qualités du chant. Comme comédienne, elle n'y brille pas moins par la vérité saisissante et toujours noble de sa pantomime et de son jeu.

Cependant Ginevra, épuisée, est retombée sans mouvement au pied de son tombeau. Dans la scène suivante, les condottières reviennent pour mettre à exécution leur projet de dépouiller Ginevra. Ici les cors à piston sont habilement employés.

Nous ferons remarquer le chant toujours caractéristique de Fortebraccio, et le chœur des condottières :

Sous cette voûte sainte, etc.

pendant lequel le chœur des religieuses, *Reine des anges*, est admirablement ramené. Enfin, le moment où Ginevra traverse le caveau et en monte lentement les degrés au milieu des condottières qui la prennent pour une ombre; pendant que le triple chœur des bandits, des moines et des religieuses, se confond et se combine, ce moment plein d'une majesté grandiose, et où le compositeur arrive au plus grand effet par des moyens à la fois simples et puissants, termine dignement ce troisième acte, l'un des plus complets et des plus beaux qu'on ait jamais entendus à l'Opéra.

Le quatrième acte se divise en deux parties :

La première partie, la scène du souper, a subi de nombreuses critiques. Nous croyons que cette scène, qu'on n'a pas comprise d'abord, est une des meilleures de l'ouvrage.

Il faut, d'ailleurs, se pénétrer de la pensée qui a présidé à la composition de cette partie de l'œuvre. M. Halévy a pensé, avec raison, selon nous, que ces hommes, réunis pour se livrer au plaisir, au milieu d'affreuses calamités, ne pouvaient éprouver une gaieté réelle. Ne nous sommes-nous pas trouvés nous-mêmes dans des circonstances semblables? Lorsque le choléra désolait Paris, qui de nous n'a vu, au milieu des réunions, régner parmi les convives une triste et sombre préoccupation qu'on cherchait en vain à déguiser? Le glaive du fléau n'était-il pas suspendu sur toutes les têtes? Quelle gaîté pouvait résister à l'horrible perspective qui nous menaçait tous? Les convois funéraires ne se croisaient-ils pas dans les rues? La cloche des morts ne se mêlait-elle pas aux accents d'une joie passagère? C'est cette impression, que le compositeur a sans doute éprouvée lui-même, qu'il a voulu rendre; c'est ce contraste qu'il a voulu peindre. Peut-être est-ce là une pensée trop subtile pour être saisie aux premières auditions; mais elle sera certainement comprise et appréciée plus tard.

Oui, sans doute, cette gaîté n'est pas *gaie*. Ce ne sont pas là les chants joyeux du *Comte Ory*; ce n'est pas non plus l'éclat et la verve joyeuse du chœur de *la Tentation*, brillante improvisation échappée à la plume de l'auteur de *Guido*. C'est la joie factice de gens que la crainte assiége; c'est le rire convulsif d'un homme que le remords déchire. Sa femme, victime de l'horrible fléau, est à peine livrée à la sépulture; et il cherche en vain à s'étourdir au milieu des accès d'une joie coupable. Les baisers de sa courtisane ne peuvent chasser de son cœur les noirs soucis qui l'obsèdent; lui-même, il ressent déjà les vagues pressentiments, les premières atteintes du mal qui va le frapper; et il nous semble que le compositeur a parfaitement rendu ces diverses impressions; s'il s'est trompé, c'est ce que le temps seul décidera, mais au moins a-t-il fait ce qu'il a voulu faire.

Le premier motif : *Versez, versez, ma souveraine*, a de l'entrain et de la chaleur. L'orchestre est brillant et tumultueux. Les solos de Dérivis (Manfredi) ont une couleur où se révèle l'intention du compositeur. Le dernier ensemble est charmant; nous blâmerons seulement M. Halévy d'avoir écrit au ténor un *ré* en haut, que Wartel, chargé de cette partie, atteint fa-

Digitized by Google

cilement, mais qui excède trop les limites ordinaires des voix.

Toute la fin de cette scène est fort belle : le dessin des violons, continué dans les altos, a beaucoup de mouvement; nous voudrions plus de force aux basses de l'orchestre, lorsque ce trait leur arrive : l'exécution de ce passage est un peu molle. Tout ce que dit Manfredi à Ginevra, qu'il prend pour une apparition, est du plus beau caractère musical; les modulations, hardies et tranchées, sont âpres et terribles; et l'ensemble en *mi mineur*, qui leur succède, est empreint du plus profond cachet de terreur.

Dérivis mérite des éloges pour la manière dont il exécute cette scène, la plus difficile certainement de tout l'ouvrage. Mme Stoltz s'y fait également remarquer par l'énergie de son jeu et de son chant (1).

Après que Manfredi, frappé du fléau et abandonné de ses compagnons, a quitté la scène, en poursuivant Ricciarda de ses funestes étreintes, le théâtre change, et représente la place du vieux palais à Florence. Il fait nuit, et la décoration, qui représente un effet de lune et de neige, est d'un très-bel effet et fait honneur au talent des peintres.

Les condottieris répandus dans la ville pour piller, arrivent conduits par Forte-Braccio. Ici se trouve le chœur magnifique :

A la mort, au pillage,
Ni Dieu, ni chefs, ni lois, etc.

qui, à chaque représentation, excite des transports d'enthousiasme. Le motif, chanté d'abord par Forte-Braccio (Massol), est repris ensuite par tout le chœur avec une incroyable énergie. Quand le chant principal, attaqué d'abord par les trombonnes, descend jusqu'aux limites des contre-basses, il y a une progression harmonique du plus bel effet. Nous connaissons peu de morceaux d'un effet aussi entraînant, d'un style aussi caractéristique, aussi constamment soutenu.

Les bandits s'éloignent, et une ritournelle, bien dialoguée entre les violoncelles et les instruments à vent, annonce l'arrivée de Ginevra, qui apparaît pâle, les cheveux épars, et revêtue de son linceul.

Toute cette scène de Ginevra nous semble fort belle; ses récitatifs, lorsqu'elle reconnaît le palais de son père, lorsqu'elle frappe à la porte, lorsqu'elle appelle, et enfin lorsqu'elle tombe épuisée sur les marches, sont d'une expression vraie et pathétique. Rien de plus beau que ce passage :

Ah! mon père n'est plus!
Les cris de son enfant, il les eût entendus!

(1) Depuis la 1re représentation, Mlle Nau, pour ne pas interrompre les brillantes représentations de *Guido et Ginevra*, a bien voulu se charger du rôle de Ricciarda, pendant l'indisposition qui éloigne de la scène Mme Stoltz. Une cavatine nouvelle, que mademoiselle Nau chante très-bien, a été ajoutée au premier acte : et cette jeune cantatrice a fait preuve dans tout le rôle du talent le plus distingué.

Sur ces mots : *Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi vivrais-je encore?* il y a, au premier violon, un dessin qui se continue jusqu'à la fin de la scène, et qui est très-expressif.

Ginevra est tombée évanouie, lorsque le thème délicieux de la romance de Guido se fait entendre : au frémissement qui circule alors dans toute la salle, à l'émotion que ce simple motif fait naître dans tous les cœurs, on voit que les spectateurs ont compris que Guido va venir, et que le souvenir de celle qu'il a perdue est toujours présente à sa pensée. L'attendrissement général, produit par cette seule ritournelle de l'entrée de Guido, est, selon nous, l'un des plus beaux triomphes que la musique ait jamais obtenus.

Guido voit Ginevra; il se croit sous l'empire d'un prestige; il croit rêver! Elle marche; elle se lève; son blanc linceul se détache dans la nuit sombre, au milieu des reflets de la neige. Guido tombe à genoux; car plus de doute, c'est l'ombre de Ginevra. Là, se trouve une inspiration vraiment céleste :

Ombre chérie, ombre adorée,
Tu daignes donc combler mes vœux!
De moi trop longtemps séparée,
A ma voix tu descends des Cieux!

Ce solo de Duprez est délicieux : les violoncelles et les violons jouent en tierce un chant d'une exquise pureté; tout ce monologue de Guido a quelque chose de suave et d'éthéré; on voit qu'il croit réellement s'adresser à un être d'une nature supérieure. En entendant cette mélodie chaste et divine, on songe involontairement à ces vierges de Raphaël dont le front est entouré d'une auréole d'or.

Tout ce duo jusqu'à la fin de l'acte est d'une grande beauté et de l'effet le plus profond. Duprez et madame Gras y sont ravissants de perfection. Lorsque Duprez dit : *C'est elle, c'est sa voix qui m'appelle, et qui m'ouvre les cieux!* il est réellement admirable; il lance un *ré* en haut, brillant et pur, qui, pour les spectateurs, semble en effet s'ouvrir le chemin des cieux.

Ce quatrième acte, pris dans son ensemble, n'est pas inférieur au troisième : nous ne saurions en faire un plus bel éloge.

Le cinquième acte débute par un chœur, une prière à la Madone, qui sert de motif à l'introduction, et dont nous avons déjà parlé. L'instrumentation est la même qu'au premier acte.

L'air en *ré bemol* que chante Levasseur, et qui ouvre le trio final, est d'un beau caractère. Dans le trio, l'ensemble en *fa mineur*, qui revient deux fois, d'abord à deux voix, et ensuite à trois voix, est très-remarquable. Sur le chant large et soutenu de Guido, se détache le chant saccadé de Cosme, accompagné par les violoncelles. Les modulations de cet ensemble sont expressives et touchantes.

Digitized by Google

Le solo de Duprez, dans ce trio :

Que sur moi la foudre tombe,
Si mon cœur renonce à toi !

est du plus puissant effet. La progression ascendante sur ces mots :

Moi, j'ai recueilli son âme,
Et Manfredi verrait le jour, etc.

est une belle idée. Le rhythme irrégulier de ce passage ajoute encore à la sensation qu'il produit. Admirablement chanté par Duprez, Mme Gras et Levasseur, ce beau trio termine avec éclat cette œuvre capitale, œuvre de durée et d'avenir, qui, comme *la Juive*, est un titre de gloire pour l'école française.

La partition de *Guido et Ginévra* ajoute un beau fleuron à la couronne de M. Halévy, qui, placé aux confins des deux systèmes, italien et allemand, continue si dignement parmi nous la grande école de Méhul, de Lesueur et de Chérubini, école qu'il a fait revivre en la retrempant à des sources nouvelles, et dont il est le glorieux représentant.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

Représentation de mademoiselle Noblet. — Concert du Conservatoire.

Le programme de cette représentation était bigarré, ou pour mieux dire, encombré comme tous ceux que les bénéficiaires composent en pareil cas ; et la seule énumération des auteurs qui avaient fourni leur part de musique, de danses, de vers ou de prose, pourra en donner une idée : c'étaient Gluck et Molière d'abord, à tous seigneurs tout honneur; Méhul, Scribe, Auber, Émile Deschamps, E. Paccini, Niedermayer, Bouilly, Calsabigi, Lulli, Gardel, et les auteurs de la pièce des Variétés, où Vernet a montré tant d'esprit et de verve.

La spécialité de ce journal nous interdit, ou tout au moins, nous dispense de parler de la charmante comédie *le Sicilien*, l'une de celles que Molière, dit-on, affectionnait le plus. On la représente fort rarement au Théâtre-Français, grâce à Beaumarchais, qui l'a usée en s'en appropriant sans façon l'idée principale pour le *Barbier de Séville*. Mlle Noblet avait eu l'heureuse idée d'exhumer les morceaux de musique que le joyeux Florentin, Baptiste Lulli, écrivit à la prière de son ami Molière, pour cette pièce. Il y avait là pour les amateurs un intérêt de curiosité de la nature de celui que M. Fétis excita naguère à un si haut degré par ses concerts historiques.

Malheureusement ces fragments n'ont pas paru mériter l'honneur qu'on voulait leur faire, et cette tentative de résurrection n'a servi qu'à prouver qu'ils étaient morts, bien morts, très-morts, desséchés et pulvérisés. Ce n'est pas à dire pour cela que nous partagions le dédain avec lequel la plupart des musiciens actuels parlent de Lulli ; il y a de ravissantes choses dans plusieurs de ses opéras : *Armide* et *Alceste*, surtout, contiennent des scènes entières que ne désavoueraient pas les plus habiles compositeurs contemporains. Mais ces divertissements du Sicilien furent écrits, sans doute, fort à la légère, et traités par Lulli comme ces romances que nos grands maîtres, cédant aux sollicitations de leurs amis, sèment dans les albums. — Le quatuor de l'*Irato*, que beaucoup de gens rangent aussi dans la catégorie des vieilleries, n'en est pas moins une des plus jeunes et des plus fraîches productions de la musique française. Les préventions qui existaient au temps de Méhul contre notre école nationale, et qui donnèrent lieu à la spirituelle mystification dont Napoléon eut le bon esprit de rire le premier, sont fort loin d'avoir aujourd'hui complétement disparu. Combien de dilettanti préfèrent la plus misérable partition du plus misérable barbouilleur italien, à des œuvres de nos compositeurs d'une valeur réelle, qui, si on leur faisait entendre sous le nom d'un maître français cette musique qu'ils portent aux nues, la siffleraient à outrance, sans savoir mieux pourquoi. Le trio de *Stradella* est un morceau bien conçu, d'un bon sentiment dramatique, mais d'un effet assez terne cependant, au concert surtout. La cause en est dans le plus ou moins de similitude qu'il y a entre les trois voix d'hommes pour lesquelles il est écrit ; la variété des timbres est indispensable dans un morceau d'ensemble de longue haleine comme celui-là, et la voix de femme, soprano ou contralto, contribue plus puissamment que toute autre à produire d'heureuses oppositions. Levasseur, Massol et Wartel ont exécuté, avec une intelligence qui mérite tous éloges, cette scène, l'une des meilleures qu'ait produites M. Niedermayer. Quant à l'acte des enfers d'*Orphée*, voici ce que nous pouvons en dire : Cette musique n'est ni vieille ni jeune, elle est de tous les temps, elle est vraie, naturelle, grande, sublime! et Duprez s'est montré le digne interprète de Gluck, dans la merveilleuse interpellation, principalement : « Ombres ! Larves ! ombres terribles ! » Sa voix, si accentuée et si dramatique, a produit une impression profonde sur tout l'auditoire.

Il n'a pas ajouté une note, pas un accent ; il a reproduit dans toute sa sévère et majestueuse beauté cette admirable musique, qu'il sent et comprend en grand artiste, et non pas seulement en chanteur. Les choristes sans doute n'avaient pas eu le temps d'étudier assez à fond leurs parties; plusieurs paraissaient n'être pas sûrs de leur mémoire, et, en somme, l'exécution de la masse vocale a manqué d'assurance et de nerf.

Nous entendions au foyer un jeune musicien qui, certes, a composé de fort jolies romances, critiquer le

Digitized by Google

mode d'orchestration que Gluck a choisi pour ce morceau, et affirmer en outre que les trombonnes qu'on y entend ne sont pas dans la partition originale, mais ont été ajoutés après coup par un chef d'orchestre de l'Opéra. Sa critique est aussi peu fondée que son assertion. Si les hautbois se font remarquer dans l'instrumentation de ce morceau infernal, c'est que leurs sons grêles et gémissants sont propres à accompagner un chœur d'ombres souffrantes et de spectres lamentables, comme les trombonnes à exprimer les cris terribles des démons en fureur. Ces derniers instruments ont été non-seulement écrits par Gluck dans la partition française, mais aussi dans l'*Orfeo* italien qui parut, on le sait, à Bologne, fort longtemps avant l'arrivée de l'auteur à Paris. C'est un préjugé assez répandu et fort ridicule qui a accrédité cette opinion. On veut faire honneur aux compositeurs du commencement de notre siècle de l'introduction du trombonne dans les orchestres de théâtre, et refuser aux maîtres qui les ont précédés la connaissance de ce puissant instrument, quand on le trouve au contraire dans l'*Alceste* italienne de Gluck, aussi bien que dans l'*Orfeo*, et dans les deux *Iphigénies* du même auteur, et dans plusieurs partitions de Piccini. L'instrumentation d'*Armide* a peut-être donné lieu à cette singulière opinion de quelques amateurs. Gluck a réellement cru devoir en exclure complètement les trombonnes; il ne les a pas plus employés pour le fameux cri de guerre du chevalier danois: « Notre général vous rappelle » que pour les chœurs de la haine et l'écroulement du palais enchanté. On ne voit pas trop la raison qui l'a déterminé à se priver ainsi, pendant cinq actes, d'une ressource dont il a usé avec tant de réserve et de sagacité partout ailleurs. Toutefois, le fait est constant, et les parties de trombonnes que nous entendons aujourd'hui dans *Armide* ont été ajoutées par M. Rey, ancien chef d'orchestre de l'Opéra.

Le concert du Conservatoire offrait dimanche dernier un puissant intérêt: on y devait entendre le second *Requiem* pour voix d'hommes, composé par M. Chérubini, et dont on ne connaissait encore que des fragments. La symphonie en *si bémol* de Beethoven, l'ouverture d'*Euryanthe* de Weber, et un solo de violon de M. Habeneck, exécuté par M. Lecointe, élève de l'auteur, complétaient le programme. Ce jeune violoniste fait le plus grand honneur à son habile maître, tant par la justesse très-peu commune de son jeu, que par le sentiment distingué de son style, et l'élégante manière avec laquelle il sait phraser la mélodie. Ce morceau d'ailleurs est un des mieux conçus que nous connaissions pour la partie principale, qui est brillante, sans être surchargée de difficultés, et pour l'orchestre, qui, bien que placé au second plan comme il doit l'être, est cependant toujours écrit de manière à intéresser l'auditeur, et complétement exempt des formules banales d'accompagnement qu'on retrouve dans presque tous les autres concertos.

La discussion ordinaire en pareil cas est établie, dès ce moment, sur les deux messes de *Requiem* de M. Chérubini. Faut-il préférer la première à la seconde, ou la seconde à la première?..... Nous dirons, nous, qu'il faut les préférer toutes les deux; car la dernière est un chef-d'œuvre comme celle qui a obtenu avant elle l'admiration de l'Europe.

Le premier morceau (*Introït*) est d'une couleur admirable; le sentiment de tristesse et d'accablement qu'expriment les paroles est ici rendu plus profondément sombre par l'absence de tout instrument et de toute voix aigue: il n'y a ni soprani, ni flûtes, ni violons. Les instruments à cordes sont écrits à trois parties: premier et second violoncelle, et contrebasse. Cet assemblage de tons mats est ici du plus heureux effet. Les violons n'entrent, avec tout le reste de l'orchestre, qu'au *Dies iræ*, où se montre de nouveau cette force et cette verve de l'auteur, contre lesquelles les années sont impuissantes. Le *Sanctus* et l'*Offertoire*, d'un style calme et pur, contrastent admirablement avec l'agitation pleine de terreurs de la Prose des morts; les soli à trois voix sans accompagnement, malgré les difficultés de nuances et d'intonations qu'ils présentent aux chanteurs, ont été parfaitement dits par MM. A. Dupont, Wartel et Dérivis. Après le concert, au moment où les artistes étaient réunis au foyer, M. Chérubini s'est présenté pour les remercier de leur zèle et les complimenter; mais, dès les premiers mots, sa voix a été couverte par une explosion de bravos que rien n'a pu contenir, et dont l'illustre maître, quelque accoutumé qu'il soit à ces manifestations enthousiastes, a paru vivement ému.

Nous ne terminerons pas cet article sans parler d'une découverte qui tend à faire la plus heureuse révolution dans les instruments à vent de bois, tels que les flûtes, hautbois, clarinettes et bassons. Il s'agit d'un nouveau mode de construction applicable à tous avec le même avantage, mais dont l'usage n'est encore adopté à cette heure que pour la flûte. On avait tenté plusieurs fois sans succès de corriger cet instrument, si défectueux sous le triple rapport de l'égalité des sons, de la justesse et du mécanisme, lorsqu'un facteur allemand, M. Bohm, a imaginé de réformer complétement le système d'après lequel il avait été construit jusqu'à présent. Mais cette invention, qui appelait l'examen des artistes consciencieux, serait passée inaperçue, si l'un de nos plus habiles flûtistes, M. Coche, professeur au Conservatoire, n'avait eu la bonne foi de reconnaître les avantages de la flûte nouvelle, et ne s'était livré avec persévérance à l'étude fastidieuse qui promettait de si beaux résultats. Non-seulement M. Coche s'est

Digitized by Google

rendu maître du mécanisme nouveau, au moyen duquel il a déjà acquis une exécution remarquable et une qualité de sons d'une prodigieuse variété, mais il a introduit des modifications qui lui ont fait découvrir une foule de doigtés inconnus, au moyen desquels la flûte est parvenue à un degré de perfection dont on ne la croyait pas susceptible. Afin que chacun puisse profiter de ses études, M. Coche en a fait le sujet d'un travail qu'il a présenté à la section de musique de l'Institut. Après un mûr examen, et l'appréciation comparative de l'instrument nouveau et de l'ancien, l'Académie a reconnu à l'unanimité la supériorité de la flûte de Bohm, et engagé M. Coche à mener à fin la tâche qu'il a si bien commencée, en publiant la méthode où sont consignées ses découvertes. Ce qu'il y a de principalement avantageux dans l'usage de cette flûte, c'est qu'on peut jouer dans *tous les tons avec une égale facilité et une égale justesse*, nuancer les sons, depuis le pianissimo le plus ténu jusqu'au fortissimo le plus énergique, et triller indifféremment sur tous les degrés de l'échelle chromatique. On dit qu'à l'exemple de M. Coche, deux autres artistes, M. Brod et M. Klosé s'occupent d'appliquer le système de Bohm au haut-bois et à la clarinette. Il faut donc espérer qu'avant peu d'années une amélioration notable se fera sentir dans cette partie de l'orchestre qui jusqu'à présent a tant laissé à désirer.

H. Berlioz.

CONCERTS.

M. DŒHLER.

Encore un nouveau pianiste, qui se produit avec tous les signes d'une haute vocation et d'un vrai génie artistique. L'heureux instrument que celui auquel l'industrie applique tous ses progrès et le talent tous ses efforts! De nos jours, le piano règne et domine partout dans les salons, dans les concerts: le piano a grandi, en un quart de siècle, de manière à confondre d'admiration comme de surprise, et les pianistes ont fait leur instrument. Sans dresser ici la liste de tous ceux dont le nom rayonne depuis Vienne jusqu'à Londres, et depuis Paris jusqu'à Naples, disons que Dœhler va grossir la pléiade musicale, à la tête de laquelle brillent Chopin, Listz et Thalberg.

Dœhler n'a que vingt-deux ans: il est pianiste de son Altesse le duc de Lucques, et, certainement, c'est un grand honneur pour l'Altesse et pour le duché. Comme pianiste, son exécution se distingue par une étonnante volubilité, toujours claire, toujours sentie; plusieurs de ses effets sont empruntés à ses devanciers et rivaux. Ainsi, l'on reconnaît sous ses doigts des combinaisons que déjà les doigts de Thalberg ont popularisées. Néanmoins, il a sa spécialité, son originalité, son style. Comme compositeur, il a aussi une inspiration, qui procède de lui-même: il est facile, élégant, fécond; ses phrases se groupent, s'enchaînent, ou jaillissent avec une grâce charmante, avec une désinvolture pleine de fraîcheur et de jeunesse.

Dans les quatre morceaux qu'il a exécutés mardi dernier, la fantaisie sur un thème de *Lucia di Lammermoor*, la fantaisie sur des thèmes de *Guillaume Tell*, les études, et la fantaisie sur un thème de *Gustave*, les mêmes qualités nous ont paru se reproduire à un égal degré, c'est-à-dire avec un éclat et une abondance qui ne laissent aucun doute sur l'avenir du jeune virtuose. Dœhler sait écrire comme il sait exécuter: c'est un artiste complet, et il n'a que vingt-deux ans! il faut être aussi blasés que nous le sommes sur les primeurs et les prodiges pour nous contenter de quelques exclamations et de quelques bravos en présence d'un tel nouveau venu.

Si le parallèle n'était tombé en désuétude, nous pourrions comparer Dœhler à Listz et à Thalberg: nous remarquerions que si Dœhler a moins de fougue et d'audace que le premier, il a aussi moins de calme, de profondeur que le second. Mais, nous l'avons dit, et cela renferme tout, Dœhler a son genre, son cachet; en l'écoutant, on s'aperçoit que de nouvelles images passent devant les yeux, que de nouvelles impressions entrent dans le cœur, et le cœur n'est point la partie la moins intéressée dans le jeu de Dœhler.

Dans la même soirée, MM. Liverani et Hanmann se sont fait entendre, l'un sur la clarinette, l'autre sur le violon: l'un chante à merveille, l'autre *paganinise*. Mlle Caremoli, que nous ne connaissions pas encore, s'est essayée en tremblant, mais avec une voix de contr'alto belle et puissante, surtout dans le registre inférieur. Le prix des places était fort élevé: la renommée parisienne du bénéficiaire date de peu de jours, et pourtant il y avait beaucoup de monde à son concert. Nous apprenons que M. Dœhler donnera un second concert le 12 avril dans la sale Ventadour, et y jouera un duo de Moscheler, pour deux pianos, avec son ami Thalberg.

E. M.

Mlle Clara Loveday.

Mardi dernier, les salons de M. Érard étaient envahis par une foule d'artistes et d'amateurs qui s'y étaient donné rendez-vous afin d'applaudir encore une fois au beau talent de Mlle Clara Loveday. Cette habile pianiste devait, non-seulement exécuter la musique des grands maîtres avec le sentiment exquis que chacun lui reconnaît, mais le programme de son concert permettait aussi à ses nombreux admirateurs un morceau composé expressément par la jeune bénéficiaire; voilà, ce

qui explique l'immense concours d'amateurs et de curieux dilettanti. Disons d'avance que la *grande fantaisie* nouvelle pour piano-forte, sur les motifs de *Guillaume-Tell* : *Asile héréditaire*. — *Suivez-moi*, a justifié à nos yeux tout le bien qu'on nous en avait dit. Seulement, le choix de ces motifs, d'une couleur et d'une forme très-dramatique, nous semble peut-être un peu hardi de la part de Mlle Loveday. Car le piano, à moins que ce ne soit Liszt, ou Talberg ou Dœhler qui l'animent de leurs talents vivifiants, nous paraît peu propre à reproduire les grandes mélodies de Rossini, surtout lorsqu'elles ont un caractère éminemment pathétique. Toutefois, l'exécution si parfaite de Mlle Loveday nous a souvent fait oublier notre observation critique, et sous le charme de son jeu tour à tour féminin et viril, nous nous sommes surpris à l'applaudir, l'exemple général nous entraînait à notre insu. Le concert a commencé par le magnifique septuor de Hummel, exécuté par Mlle Loveday, MM. Dorus, Triebert, Pierret, Cronilles, Chevillard et Gouffé; nous n'avons que des éloges à donner à cette réunion de jeunes talents. M. Ernst a joué avec beaucoup d'éclat un solo de violon de sa composition, des applaudissements bruyants ont récompensé les efforts de cet admirable violon; et M. Chevillard a très-bien exécuté sa fantaisie pour violoncelle, sur des motifs de la *Sonnambula*. Les progrès de ce jeune et laborieux artiste sont très-remarquables. Le solo de cor de M. Pierret a été aussi très-goûté. Mais le morceau instrumental qui a obtenu les honneurs de la séance est, sans contredit, le morceau de salon du Weber que Liszt nous a apporté le premier à Paris. Mlle Loveday l'a exécuté avec un talent remarquable. Maintenant il nous reste à parler de la partie vocale qui, dans ce concert, était confiée à des artistes de beaucoup de talent. M. et madame Perugini et M. Marras ont fort bien dit le trio d'*Othello* : *Ti parli d'amore*. Mlle Nau a chanté un air, et Mlle E. Condell a su aussi se faire applaudir dans un air de Donizetti. Enfin, Levassor, avec ses excellentes bouffonneries musicales, a clos gaîment le concert.

A. Elwart.

Mme GORDON.

Certes, ce n'est pas chose si facile qu'on croit, par le temps de mélomanie qui court, que de passer en revue tous les concerts qui se donnent dans la semaine, et d'en parler d'une manière consciencieuse aux lecteurs de la *Gazette Musicale*. Je doute que

> Celui qui met un frein à la fureur des flots,
> Et qui sait des méchants arrêter les complots,

puisse opposer une digue au torrent, aux flots d'harmonie qui nous circonviennent, nous débordent, nous inondent de toutes parts : le *Quos ego!* de Virgile serait insuffisant, et le Père éternel y perdrait son latin; aussi je ne prétends que suivre le mouvement musical qui nous emporte, et ce n'est pas encore facile, je le répète, car à notre critique en musique viennent se mêler l'acoustique, la statistique et jusqu'à la politique. On ne niera pas qu'il faille être statisticien pour nombrer les matinées, les soirées musicales qui abondent et qui, par leur influence commerciale, rentrent dans le domaine de l'économie politique. On conviendra encore, pour peu qu'on soit acousticien, qu'il est inconcevable qu'une ville comme Paris n'offre point une salle de concerts convenable aux artistes et aux amateurs. Les salles de la rue Saint-Honoré et de la nouvelle rue Vivienne sont des Bourses musicales, où le quadrille, la valse et la symphonie mêlés se vendent à prime et sont cotés ferme. La salle du Gymnase musical est peu sonore, et a été plutôt construite en vue d'y faire un petit théâtre de boulevart, que dans l'intention d'y attirer la population dilettante. La salle Saint-Jean, à l'Hôtel-de-Ville, répercute beaucoup trop le son; elle est d'ailleurs loin du centre artistique. Les salons d'Erard sont trop bas; ceux de Pape, de Petzold et de Pleyel, ont aussi beaucoup d'inconvénients qu'il est inutile d'énumérer ici. On voit donc que, par le goût musical qui se développe chaque jour davantage, la construction d'une salle de concerts, dans un des beaux quartiers de Paris, serait une excellente spéculation; et s'il passe jamais par la tête de notre gouvernement de vouloir édifier (ce verbe soit dit dans le sens monumental) quelque chose de grand et d'utile aux arts, nous lui signalons cette idée. Et maintenant, à propos de gouvernement, je vous dirai que Mme Gordon a vu lever l'interdit jeté sur ses roulades par la politique, et qu'elle a donné un concert, lundi passé, dans la salle Ventadour.

Mme Gordon possède une belle voix de contralto, dont elle ne se sert pas trop mal, n'était l'égalité des sons dont elle ne semble pas se préoccuper excessivement. Il y avait beaucoup de monde à ce concert. Chacun était curieux d'entendre cette voix qui naguère avait paru séditieuse à nos préfets, sous-préfets et procureurs du roi de nos départements. Eh bien, quoique la bénéficiaire ait chanté un duo avec un presque homonyme des exilés d'avril, sur ces paroles : *Ha tu piangi!* qui, à la rigueur, pouvaient prêter à l'allusion, Mme Gordon et M. Marras n'ont pas troublé un instant la tranquillité publique ou du public, tant il est vrai qu'on est las de révolutions.... et cependant on a remarqué qu'un grand nombre de dames portait des bouquets de violettes. A part cette manifestation de l'opinion bonapartiste, ce concert a été fort agréable et très-productif pour la bénéficiaire.

Digitized by Google

M. ROSSI.

La veille, M. Rossi avait donné un concert qui pourrait bien avoir aussi son côté politique; car, si ce chanteur génois n'a rien de commun avec le comte Rossi, ambassadeur Sarde et mari de la Sontag, non plus qu'avec M. Rossi, professeur de droit constitutionnel, s'il prend le titre d'artiste de LL. AA. RR. les infants d'Espagne. De quels infants d'Espagne est-il ici question? Cela sent diablement son Don Carlos!... Au reste, nous ne chicanerons pas M. Rossi là-dessus, car, il est vrai que les opinions soient libres, c'est surtout à l'égard des artistes qu'on doit le dire. M. Rossi, compatriote de Paganini, faisait partie il y a quelque temps du théâtre Italien de Madrid, où il remplissait l'emploi de *basso cantante*. Il s'est montré, pendant l'hiver passé, l'infatigable auxiliaire de tout artiste donnant matinées ou soirées musicales, (et partout comme le jour de son concert il a été beaucoup et justement applaudi), aussi ses confrères en mélodie lui ont rendu la pareille; et le jeune pianiste polonais, Kontstki; le ténor Pantaléoni, avec sa voix hardie; Mlle Méquillet, la providence de tous concerts, lui sont-ils venus en aide, et ont fait de la solennité musicale de M. Rossi, un des plus agréables concerts de la saison.

M. SOWINSKI.

Quelques-uns des artistes que nous venons de citer, parmi lesquels figuraient aussi MM. Boulanger, Cellier, Achard et Mlle Jansens, cantatrice à la vocalisation audacieuse et brillante, s'étaient joints, mercredi dernier, à M. Albert Sowinski, et se sont fait entendre dans le foyer du théâtre Ventadour, dans le concert donné par ce pianiste polonais. Parmi plusieurs morceaux de sa composition, qu'il a dits avec cette légèreté et cette verve qu'on lui connait, il a exécuté des variations sur le duo des deux basses dans *les Puritains*. Ce morceau, qui doit faire partie de la publication des *cent-et-un*, est destiné à une vogue de salon. Nous ne savons sur quel piano M. Sowinski a joué; mais cet instrument nous a paru d'un son très-faible, ce qui provenait peut-être aussi de la salle, qui n'est pas meilleure, si même elle n'est pire que toutes celles que nous avons citées plus haut.

M. Cellier a dit des variations d'Haumann pour violon sur l'ancienne romance : *De ma Céline amant modeste*, avec beaucoup de justesse, de grâce et de *brio*. Ce morceau est plus difficile qu'agréable; ce thème, d'ailleurs un peu suranné, est d'une mélodie trop tourmentée, et, par conséquent, prête peu aux variations.

Un auditoire des plus nombreux était accouru à l'invitation de M. Sowinski. Ce public, qui remplissait le foyer du théâtre Ventadour, n'avait rien d'aristocratique. Vous verrez que là encore à l'amour de la musique est venue se joindre un peu de sympathie politique pour le pianiste polonais.

Mme VOIZEL.

La matinée donnée jeudi dans les salons Pleyel par Mme Voizel, a commencé par un délicieux quatuor de Rossini, qu'il a composé, il y a plus de vingt-cinq ans, pour *Bianca e Faliero*, et que depuis on a intercalé dans la *Donna del lago*. Rien de plus frais, de plus artistement modulé et de mieux écrit pour quatre voix que ce morceau. Il a été dit avec autant d'ensemble que de chaleur et d'aplomb par Huner, Dérivis, Mlle Méquillet et la bénéficiaire; et cependant, en opposition à ce quatuor si brillant, on a chanté celui de *l'Irato* de notre grand et trop négligé Méhul. Cette musique, d'un caractère si opposé à celle de Rossini, n'a pas produit moins d'effet. Est-il rien en effet de plus scénique, de mieux modulé, de si comique, de si entraînant, que ce charmant quatuor? Il paraît que notre école moderne regarde comme au-dessous d'elle d'écrire des morceaux de ce genre. Quelques représentants de la génération actuelle ne revenaient pas de l'effet que produisait même sur eux cette musique si vraie, si serrée, si dramatique, si pleine de choses.

La partie instrumentale de cette matinée musicale a été dignement remplie par MM. Kalkbrenner, Lecointe, Mengal et Chevillard; ce dernier cependant est venu jouer un fragment de *fantaisie*, puis il lui a pris celle d'en rester là après l'introduction, et de s'en aller au moment où des applaudissements lui témoignaient l'estime qu'on a pour son talent. M. Kalkbrenner a tenu ce que promettait le programme, c'est-à-dire une polonaise brillante précédée d'un adagio. Il a joué cet adagio, ou plutôt il l'a chanté avec un sentiment exquis, profond; il y a mis une élégance de style, un charme de forme mélodique, un phrasé qu'on tenterait vainement de décrire; et sa polonaise, dont le thème est d'une piquante originalité, ses traits dits avec une inconcevable vélocité, ont conquis au pianiste habile les suffrages de toute l'assemblée, chose à laquelle, au reste, il est habitué.

Mme Voizel, la bénéficiaire, a chanté tour à tour en italien et en français, avec l'aplomb d'une bonne musicienne et la méthode d'une excellente cantatrice. L'Opéra-Comique ferait certainement une bonne acquisition en engageant Mme Voizel.

M. THÉRASSE.

Et je me demandais, en me dirigeant vers l'Hôtel-de-Ville, qu'est-ce que M. Thérasse qui donne un concert dans la salle Saint-Jean? et, dans le monde musical, où prenez-vous déjà, comme dit le populaire, MM. Deloffre, Lecerf, Fourci, Pilet, Walckenaër, Wimpfen, Mmes Darcourt et Félicie Boncher? Je pensais bien au général autrichien qui a essayé de nous battre en 1794, à M. Walckenaër, qui a écrit une excel-

Digitized by Google

lente vie de La Fontaine, auteur d'une bonne géographie avec Pinlberton, qui a même rempli des fonctions à la préfecture de la Seine, où je me trouvais alors; mais je me suis bientôt dit qu'il était impossible que ce fussent les mêmes personnages que j'allais entendre. Effectivement, M. Walckaener est un jeune homme blond, possédant la plus belle voix de basse qui se puisse entendre, et qui nous a chanté un air du *Chalet* d'une façon remarquable; M. Lecerf a joué un solo de clarinette avec un son et un style qu'on aurait dit empruntés à Berr; MM. Deloffre, Pilet et Mme Darcourt, ont exécuté un trio de Mayseder pour piano, violon et violoncelle, de manière à ne pas laisser leurs noms aussi inconnus qu'ils le sont. M. Deloffre tire de son violon des sons puissants; il a de la justesse, un bon style; M. Pilet a, à quelque chose près, les mêmes qualités sur le violoncelle, et Mme Darcourt est faite pour prendre place dans le nombre des dames pianistes distinguées que nous possédons. Elle a tenu le piano en excellente musicienne; elle a le trait facile et brillant, et une grande énergie d'exécution. Voilà le résultat de l'heureuse diffusion de l'art musical dans Paris: il va nous surgir de tous côtés des capacités inconnues. Ce n'est pas nous ni le public qui s'en plaindront; mais gare aux talents statinnnaires! Quant au bénéficiaire, M. Thérasse, s'il n'est pas très-bon musicien, il possède une belle et rare voix de premier ténor; il est jeune, et, s'il veut travailler, il y a en cet artiste un bel avenir sur l'un de nos théâtres lyriques.

M. GEORGES HAINL.

M. Georges Hainl, violoncelle remarquable, s'est fait entendre avec une rare complaisance dans les nombreuses soirées particulières ou publiques qui ont eu lieu cet hiver; et, comme la plupart des artistes auxquels il a montré tant d'obligeance, il a aussi donné un concert vocal et instrumental, jeudi 29, dans la salle de la rue de la Victoire. MM. Osborne, Alard, mesdemoiselles Bazin et Carémoli ont prêté leur appui au violoncelliste et ont eu du succès comme à l'ordinaire. M. Richelmi, qui devait chanter dans ce concert ses romances tendres et quelque peu maniérées, y a brillé par son absence. Il s'est fait remplacer par un jeune chanteur méridional qui possède une voix de tête assez agréable, mais que nous engagerons à prononcer autrement le dernier mot de ce refrain de romances :

Surtout cache-lui
D'où vient mon *ennui*.

Dans une scène pastorale intitulée : *Souvenir des eaux du Mont-d'Or*, M. Georges Hainl a déployé toute la grâce, la force, la prestesse d'archet, la justesse, la rondeur de son, qui caractérise un artiste de premier ordre, et il a vivement impressionné son auditoire. Nous pensons qu'il est dans l'intérêt du bénéficiaire, comme dans ceux des plaisirs du public, que M. Georges Hainl ne s'en tienne pas à cette seule manifestation de son beau talent.

MADAME SAINTVILLE-GAY.

Cette *prima donna* des théâtres *della Scala* et *della Pergola*, qui a même fait partie de notre Académie royale de Musique, s'est fait entendre dans une matinée musicale, hier, dans les salons de Pleyel. Avec quelques-uns des artistes dont nous avons déjà parlé, le délicieux hautbois de Brod est venu charmer la société brillante et choisie qui s'était rendue à l'invitation de Mme Saintville-Gay. Cette cantatrice expérimentée a chanté avec succès, et avec cette animation dramatique qu'elle déploie dans tout ce qu'elle dit, une cavatine et plusieurs romances charmantes de M. Strouz, parmi lesquelles le *Gitano* surtout à fait fureur, la bénéficiaire a été obligée de répéter cette romance ravissante à laquelle nous prédisons un succès populaire, car nos vaudevilles ne manque ront pas à s'en emparer.

HENRI BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE.

SONATE A QUATRE MAINS.

GRAND DUO A QUATRE MAINS POUR LE PIANO-FORTE, Par G. Onslow.

Le mérite de M. Onslow est si généralement reconnu que de nouveaux éloges ne pourraient rien ajouter à sa réputation de grand compositeur; c'est pourquoi nous parlerons seulement des œuvres que nous avons sous les yeux, et nous les analyserons avec d'autant plus de soin et d'intérêt, que M. Onslow n'a jamais suivi l'exemple de ceux qui, par dédain ou par ignorance, n'écrivent pour le piano que de fades compositions bien vite oubliées.

L'*allégro* de la sonate à quatre mains en *fa* mineur a un caractère pathétique suffisamment développé, chaleureux et plein de mouvement; une profonde connaissance de l'harmonie s'y fait surtout remarquer; on y trouve des modulations et transitions inattendues et surprenantes. Le *ménuetto* qui suit est très-piquant; la douceur et la grâce dont le *trio* en *ré* bémol majeur est empreint, fait ressortir l'originalité du rhythme et de la mélodie dans toutes les autres parties du ménuet. Dans le *largo* nous voyons se déployer avec pompe les ressources de l'harmonie que l'auteur a toujours à sa disposition; les modulations de *ré* bémol en *la*, de *la* en *mi* mineur, de *mi* en *sol* majeur, de *ré* majeur en *fa* majeur, etc., présentées d'une manière neuve, y produisent un superbe effet. Rien de plus noble, de plus majestueux que ce morceau servant de transition

Digitized by Google

pour arriver au final (6/8 allegro espressivo) qui est digne de terminer cette œuvre remarquable. Cependant nous observerons que le passage en *fa* majeur aurait demandé quelques développements, et il nous semble que le mineur *appassionnato* revient avant que l'on ait pu apprécier le calme d'expression amené par l'apparition du majeur. Le style de cette sonate est éminemment dramatique, et entièrement opposé à celui du second morceau dont nous allons nous occuper.

L'allegro espressivo (en *mi* mineur 3/4) du grand duo à quatre mains se distingue d'un bout à l'autre par un caractère de douceur et de simplicité. Le chant, que soutient d'une manière heureuse un accompagnement en triolets bien distribué dans les différentes parties, est plein de calme et de sérénité; nous avons remarqué après le retour du mineur une modulation à laquelle on ne s'attend nullement. La première partie de la romance en *mi* majeur n'est peut-être pas assez neuve sous le rapport mélodique, le rhythme même en est trop ordinaire; mais ce défaut est racheté principalement dans la seconde partie par la fraîcheur de l'harmonie. L'agitato en *mi* mineur demande une exécution légère et facile; il est bien travaillé, à l'exception du passage en *mi* majeur que nous avons encore trouvé trop court, d'autant plus qu'il ressort avec avantage.

Dans ce grand duo, comme dans le précédent morceau, l'harmonie est parfaitement divisée; c'est une qualité assez rare, le vide et la confusion étant deux écueils, que l'on parvient difficilement à éviter lorsqu'on écrit pour quatre mains. De l'inspiration, du savoir et du bon goût recommandent au public ces compositions qu'il saura apprécier. Ces deux ouvrages très remarquables gagneront à être connus davantage.

G. Kastner.

NOUVELLES.

*** Le *Perruquier de la Régence*, opéra en trois actes, de MM. Paul Planard et Duport, musique de M. Thomas, a obtenu, vendredi dernier à l'Opéra-Comique, un succès aussi brillant que mérité. Cet ouvrage intéressant d'un bout à l'autre, et bien coupé pour la musique, a fourni au jeune compositeur, qui avait déjà montré dans *La Double Echelle* un talent si élégant et si plein de vivacité, l'occasion de développer largement et ses idées et son savoir. On a surtout remarqué et beaucoup applaudi un trio admirablement écrit et d'un sentiment exquis, un final de plus grand effet, un air de caractère de Chollet, plusieurs morceaux d'ensemble et une marche d'un éclat et d'une originalité rares. C'est un beau succès dont nous entretiendrons plus au long nos lecteurs dans le numéro prochain.

*** L'opéra comique en un acte, de MM. Paul Duport, Monnais et Despréaux, *la Dame d'Honneur*, vient d'être mis hier en répétition au théâtre de la Bourse. Mlle Prévost, Henri et Riéquiont, dit-on, des rôles très-gais dans cet ouvrage, que contribuera aussi à faire valoir le chant de Jansenne.

*** L'ouvrage en un acte de M. Rousselot, qu'on répète en ce moment à l'Opéra-Comique, est intitulé *Zurich*.

*** Nous avons dit que la *Semiramide*, de Rossini, avait transporté d'admiration les dilettanti lyonnais. Ce n'est pas que l'exécution fût irreprochable; Mme Cavaletti, dans le rôle principal, manque de nerf et de méthode. Elle abuse des notes éclatantes, attaque mollement les intonations, etc. L'Arsace, Mme Alessi, malgré l'étendue de sa voix, n'est pas un contralto complet; quant à Viranetti, l'Assur, il n'a aucune des cordes graves qui constituent la basse-taille, et en forçant ses moyens physiques, il a été presque constamment à côté du ton. Le plus distingué de tous ces virtuoses, était le ténor, Jacques David. Malheureusement le rôle d'Idreno est à peu près nul. Aussi David a-t-il intercalé une cavatine de Pacini où il a mérité des éloges qui, s'il n'y entre aucune exagération, le placeront à un rang très-élevé dans la hiérarchie des chanteurs.

*** Grand succès de la *Juive* à Beziers où ce bel opéra vient d'être exécuté avec un ensemble assez remarquable pour une localité si peu importante.

*** Le répertoire du théâtre de Calais vient de s'enrichir d'un ouvrage qui ne semblait pas destiné à des scènes de troisième ordre. On y a joué l'opéra des *Huguenots* au milieu d'un enthousiasme qui s'est encore augmenté à la seconde représentation.

*** M. Romagnesi vient de faire paraître la troisième livraison de la collection de ses romances, Chansonnettes et Nocturnes. Nous arrivons à 1842, c'est-à-dire à l'époque où le gracieux compositeur des salons commença à jouir de sa vogue. Elle s'explique déjà et se justifie par plus eurs productions comme *Eginhard à Emma*, *Il reviendra* et quelques autres dont la popularité est encore dans tous nos souvenirs.

*** Un jeune compositeur allemand, M. de Flottow, auteur de plusieurs partitions inédites, dont il y en a deux qui ont obtenu beaucoup de succès au théâtre de M. de Castellanos: l'une *Séraphita*, sur un poëme de M. Soulié; l'autre *Rubroy*, sur un poëme de MM. Paul Duport et de Forges, vient encore de remporter un nouveau triomphe de salon chez M. de la Bouillerie. Il y a fait entendre le premier acte du *Henri III*, de M. Dumas, qu'il a mis en musique. On a unanimement applaudi des mélodies tour à tour énergiques et gracieuses, toujours originales et expressives. M. de Flottow est appelé à devenir tôt ou tard un des soutiens de nos scènes lyriques, s'il persiste à suivre la carrière où il est si heureusement entré.

*** *Lucia di Lammermoor* vient d'être représenté à Lisbonne avec un succès encore supérieur à celui que parmi nous cet opéra avait dû au prodigieux talent de Rubini. A la première représentation, qui avait lieu à l'occasion de la reconnaissance du prince royal comme l'héritier du trône, en dépit de l'étiquette qui défendait les applaudissements, il y a eu explosion d'enthousiasme en faveur de Mme Mattei, de MM. Ragoli, Eckerlin et Coletti.

*** Voici sur l'horizon musical de l'Italie apparaître un astre nouveau. On vient de donner à Milan un grand opéra, intitulé: *la Solitaria delle Asturie*, les paroles sont du célèbre Felice Romani, le Metastase de notre époque, le seul poëte italien qui ait constamment donné une valeur littéraire aux *Libretti*, dont le nom seul est en général synonyme de tout ce qu'il y a de plus ridicule en fait d'œuvre dramatique; la musique est de Carlo Coccia. Cet ouvrage fera, disent les journaux d'Italie, il est destiné à parcourir toutes les villes où il y a des théâtres consacrés au chant italien.

*** *Le Domino noir* vient de réussir à Bourges, à Metz et à La Rochelle.

*** On a fait débuter à Rouen, dans le rôle de Bertram de *Robert-le-Diable*, un chanteur nommé Blés, destiné à remplacer Boulard; il a mérité et obtenu un accueil favorable. On l'attend toutefois à *la Juive* et aux *Huguenots*, pour prononcer sur lui un jugement définitif.

*** On cite encore deux virtuoses italiens engagés à Londres par M. Laporte, pour la saison de 1838; Mlle Smolenski, élève de l'Académie philharmonique de Turin, et M. Tati, ténor, élève du Conservatoire de Naples, et qui tenait le premier rang au théâtre de Madrid.

*** Si nos colonnes ne s'ouvrent jamais aux bruits scandaleux de coulisses, heureusement aujourd'hui plus rares qu'autrefois, en revanche sommes-nous toujours prêts à enregistrer avec plaisir toutes les preuves de l'esprit de moralité qui se propage parmi nos artistes. Nous annoncerons donc avec plaisir que Mlle Jenny Colon, cette charmante cantatrice, va se marier à un jeune professeur de flûte, attaché à l'orchestre de l'Opéra-Comique, M. Leplos. Le premier ban est déjà, dit-on, publié. Annonçons aussi, par la même occasion, le mariage d'une jeune personne qui ne tient aux arts que par son père; c'est la fille de Chollet, dont la rare beauté a excité l'admiration cet hiver dans plusieurs bals, et notamment à la fête brillante de M. Frédéric Soulié.

Digitized by Google

*** Avec leur générosité habituelle, les artistes du Théâtre-Italien ont donné vendredi dernier une représentation au bénéfice du serviteur honorable qui avait sauvé Sévérini, avant la fatale imprudence de l'infortuné. La *Prova*, et un concert exécuté par ces voix sans rivales, tel était le programme attrayant de cette bonne œuvre de nos chanteurs favoris.

C'est ainsi qu'en partant ils nous font leurs adieux.

*** Par un heureux privilége, la ville de Dresde, qui monte en ce moment *les Huguenots*, en possède l'auteur, dont le coup d'œil de *maître*, du *maestro*, surveille toutes les répétitions *con amore*. Le zèle pour ce chef-d'œuvre est si passionnément exclusif, que pendant dix jours le théâtre de Dresde a fait relâche, pour ne pas troubler les études de l'opéra de prédilection.

*** *Piquillo* a produit peu d'effet à Rennes et à Boulogne.

*** Dameraue est engagé comme premier ténor au théâtre d'Anvers pour l'année théâtrale qui va s'ouvrir.

*** On va établir un opéra italien dans la capitale du Brésil. Partout s'ouvre pour l'art musical une hospitalité splendide.

*** Dernièrement Donizetti a passé par Livourne pour se rendre à Naples; il fut reconnu au spectacle, et l'enthousiasme produit par la nouvelle de sa présence fut si grand, qu'il dut se présenter plusieurs fois sur l'avant-scène pour recevoir les salves d'applaudissements que mérite le compositeur qui sera peut-être *le dernier des Italiens*.

*** *La Double Echelle* vient de produire le plus grand effet à Toulouse. La musique si spirituelle de M. Thomas a été vivement goûtée par la population la plus musicale peut-être de toute la France.

*** Un compositeur autrichien, Lindpaintner, écrit en ce moment pour le théâtre de la porte de Carinthie un grand opéra intitulé : *l'Alambra*.

*** La propagande musicale étend son influence jusques dans les moindres provinces du pays le plus rebelle à toute civilisation; nous n'avons pas besoin de nommer l'Espagne. A Murcie, qui le croirait? il s'est formé une société d'amateurs pour jouer *Il Barbiere*, de Rossini.

*** Tandis que toute la France retentit des acclamations d'enthousiasme qu'inspirent *les Huguenots* à une foule toujours croissante, une ville, une seule s'est trouvée assez barbare,

O honte qui jamais ne peut être effacée !

pour ne fournir qu'une demi-chambrée à la première représentation du chef-d'œuvre de M. Meyerbeer, malgré les efforts et les sacrifices qu'avait faits le directeur pour monter dignement cet ouvrage capital. Pour punir une telle ville de sa déplorable insouciance pour l'art, il suffit de la nommer : c'est Strasbourg. Strasbourg, à deux pas de cette Allemagne, qui est si fière de M. Meyerbeer, et où l'on sent si vivement la beauté de ses compositions sublimes.

*** D'après les bruits de coulisse, la distribution de l'opéra en un acte de M. Despréaux forcerait l'administration de retarder jusqu'après la première représentation du *Perruquier de la régence*, la mise à l'étude de *la Dame d'honneur*, Henri ayant un rôle dans chacun de ces deux ouvrages.

*** Vive la Russie pour les artistes! A une soirée où Mlle Taglioni dansait dans les appartements de l'impératrice, pendant que l'artiste s'habillait dans un des salons, la princesse vint assister à sa toilette, et se mit à dire, en examinant ses bijoux : « Je n'aime pas ce bracelet; en voici un qui est mieux », et en même temps elle détachait de son bras un superbe bracelet en turquoises et en diamants pour l'agrafer au bras de Mlle Taglioni. Le présent du vaut pas, dit-on, moins de dix mille roubles, sans compter la manière gracieuse dont il a été fait, et qui est sans prix. Tel est le récit que font retentir en ce moment à Paris les trompettes de la renommée, comme pour préparer un retour triomphal à la jolie transfuge de notre opéra.

*** Si le Hanovre n'a plus sa vieille charte, il a du moins de partitions nouvelles. Le maître de chapelle du puissant autocrate de ce vaste empire, le compositeur Marschner, qui a déjà donné plusieurs ouvrages célèbres en Allemagne, le *Vampire*, le *Templier et la Juive*, etc., vient de faire représenter, au théâtre de la cour, un opéra en trois actes, tout revenimment terminé par lui. Le poème a paru ridicule. Mais la musique a excité l'enthousiasme. On s'est plaint généralement de la petitesse du théâtre de la cour. En conséquence le Sha-ha-Baam, nous voulons dire le roi de Hanovre, a chargé son architecte d'en construire un autre à la place, ce qui se fera aussi vite que s'il s'agissait d'un changement de... constitution.

*** La patrie de Virgile, Mantoue, à défaut d'un poète comme celui qui l'a jadis immortalisée, possède du moins des compositeurs. Le Maestro mazzucoli vient d'y faire jouer un opéra nouveau, dont le libretto, intitulé *Esmeralda* est emprunté au roman de M. Victor Hugo. Les chanteurs ont puissamment contribué au succès de cette partition. Ce sont Bianchi, Falkinieri et Mme Taccani, qui s'est surtout distinguée, et qui a fait *fanatismo*.

*** On vient de découvrir à Rome, dans la bibliothèque du Vatican, un manuscrit contenant, entre autres pièces, des chansons d'Abeilard, avec la notation musicale. Le célèbre abbé Baini s'est chargé de les traduire en notation moderne, et un savant Allemand, actuellement à Rome, à qui l'on doit cette curieuse et importante découverte, espère bientôt en faire part au public.

*** Mme Sirco a enfin joué le petit ballet composé pour elle par le chorégraphe de Lyon, M. Bartholomeo, cette *servante-maîtresse* qui n'était, ainsi que nous le disions naguère, qu'un cadre pour la *Cachucha*. Il paraît que toutes les têtes lyonnaises sont jetées dans une espèce de frénésie par cette danse coiffante. « Notre *Zanetta*, » dit un journal, « a eu un succès fou, un succès de frémissement sensuel. « Elle a été, tour à tour, agaçante et folle, ardente et lascive, succès combat un plaisir, et se relevant après plus voluptueuse encore. » La description vaut en vérité la danse elle-même. Nous n'affichons point de pruderie; mais c'est une singulière époque, nous l'avouons, que celle qui se résume par les deux succès les plus populaires de ses théâtres, *Robert-Macaire* et la *Cachucha*.

*** Nous devons mentionner la part, même indirecte que l'art musical a cette année à l'exposition des tableaux : M. Eugène Devéria, cet artiste à la brillante imagination, au pinceau délicat et hardi, a emprunté un sujet au *Don Juan* de Mozart; c'est la situation où le séducteur entraîne Zerline dans le cabinet. Ce tableau délicieux est un de ceux qui obtiennent le plus de vogue. Ce sujet de Don Juan est vraiment privilégié. Il n'est touché que par des mains habiles; un peintre aussi distingué que M. Devéria, était digne d'être inspiré par le roi des compositeurs.

*** S'il faut en croire la renommée, notre célèbre virtuose Liszt va joindre à ses titres de compositeur et d'instrumentiste, ceux de prosateur et de poète. Ce double brevet lui sera expédié en vertu de deux volumes, l'un de prose et l'autre de vers, qu'il prépare en ce moment à Milan; ce qui ne l'empêche pas de s'occuper de *ses premières amours*; c'est-à-dire de l'art auquel il a, jusqu'ici, dû tous ses succès; car on nous le montre travaillant en outre à deux grandes compositions musicales. Heureuse organisation intellectuelle qui peut ainsi embrasser à la fois tant de genres, et se délasser d'une fatigue par une autre!

*** Samedi 7 avril, à la salle Ventadour, concert de Mme J. Feuillet-Dumas, harpiste de S. M. la reine des Belges. Programme : Première partie. — *Chœurs* de Kreutzer et d'Enryante. — *Grande fantaisie* sur les Huguenots, avec accompagnement de piano, composée et exécutée par les bénéficiaires. — *Duo d'Armide*, chanté par Mme P. Scaman et M. Schiantzky. — *Solo de piano*, par M. Hallé. — Aria di Bellini, chantée par Mme E. Widemann. — Variations pour contre-basse, composées et exécutées par M. Müller. — Air italien, chanté par Mlle L. Drouart. — Nocturne à trois voix et chœurs. — Deuxième partie. — Le trio de l'hymne de la Nuit, de Neukomm, chanté par Mme Sraman, Schiantzky et Mongoles. Air de Robin des Bois, chanté par Mlle Drouart. — Fantaisie de salon, sur l'air *ô ma tendre Musette*, composée et exécutée par Mme Feuillet-Dumas. — Le rêve de Rose et le Chant du Soldat. — Chœur chanté, comme les précédents, par des *amateurs* allemands. — On trouvera des billets chez MM. Erard, Schlesinger, Pacini, à la porte du Concert.

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro le *Canzone del Romita*, 6. Arietti de S. Thalberg, 1er recueil.

Le prochain numéro contiendra le 2e recueil.

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EYERAT et Comp., 16, rue du Cadran

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. N° 14.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr	Fr.	c.	Fr.	c.
1 m 8	9	»	10	0
6 m 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris

Paraît le DIMANCHE de chaque semaine

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 8 AVRIL 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette* musicale recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — État actuel de l'Esthétique musicale, par Fétis. — Théâtre de l'Opéra-Comique, première représentation du *Perruquier de la Régence*, par H. Berlioz. — Revue critique, par Kastner. — Concert.

ÉTAT ACTUEL DE L'ESTHÉTIQUE MUSICALE

(SCIENCE DU BEAU DANS LA MUSIQUE.) (Suite).

Parmi les antagonistes de Kant, Jean-Auguste Éberhard est celui qui a traité de la musique avec un développement scientifique; son *Manuel d'Esthétique pour les lecteurs instruits* (1), renferme, dans le troisième volume, un morceau étendu sur la théorie du beau dans cet art (p. 66 — 123). Son principe fondamental est que l'homme a conscience d'une combinaison complète des éléments de la musique dont elle détermine les rapports bons ou mauvais par un sentiment que l'expérience développe. Suivant sa classification, ces éléments sont rangés dans cet ordre : *rhythme*, *mouvement*, *ton* (qualité du son), *mélodie* et *harmonie*.

Cette classification suffit pour faire voir qu'Eberhard a plus appliqué ses recherches à la manière dont les diverses parties de l'art agissent sur les hommes dépourvus de connaissances d'art, qu'à la découverte du principe absolu de l'art en lui-même, et à la conception idéale que nous pouvons avoir de son unité. Eberhard a vu, en effet, que les parties de la musique qui agissent avec le plus de force sur les hommes les moins instruits dans cet art, sont le rhythme et le mouvement, puis la sonurité, puis enfin le chant ou la mélodie, et en dernier lieu l'harmonie. Malheureusement, ces considérations, bien que fondées en réalité, ne peuvent conduire à une doctrine fondamentale du beau, et n'ont de valeur dans la science que comme des renseignements d'expérience, quelque soin qu'ait pris leur auteur de les rattacher au sentiment général que nous avons de la beauté.

Un très-éloquent passage du livre d'Éberhard, sur l'harmonie (p. 77), qu'il fait naître dans le sein même de la divinité, sert d'introduction à la meilleure partie du travail de cet auteur, concernant l'esthétique de la musique. Cette partie renferme quelques bonnes observations sur la tonalité, les intervalles et leurs proportions, mais seulement des observations de détails qui ne reposent point sur une théorie fondamentale de cette importante partie de l'art. Une des meilleures idées d'Éberhard est d'avoir considéré l'histoire de cet art comme inséparable de sa théorie esthétique. Au résumé, bien qu'on ne trouve pas dans son ouvrage une doctrine transcendante de ce qui constitue la beauté en musique, on doit avouer qu'il y a bien analysé les

(1) *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Stænden*. Halle, 2e Aufl. 4 parties, in-8°, 1808.—1820.

Digitized by Google

modes d'action morale de chacune des parties de cet art.

Après l'école de Kant, ou plutôt pendant que celle-ci et ses adversaires se débattaient pour ou contre la doctrine du criticisme, Fichte vint se poser avec ses inflexibles théories, dont l'origine se trouvait bien dans la philosophie de son illustre devancier, mais dans cette philosophie développée par son côté idéaliste le plus rigoureux. Rien de moins poétique que la doctrine de Fichte; rien de moins propre à conduire à la connaissance du beau artistique. Au premier aspect, on croirait qu'il doit nous faire connaître comment l'idée esthétique se manifeste en nous *à priori*, et comment cette idée est identique à la manifestation du beau dans le monde extérieur : ce qui serait un grand pas vers la connaissance du beau absolu, ou plutôt la solution de la question tout entière. Il existe, dit-il, dans l'espace et dans le temps une force vive, une activité libre et indéfinie, qui agit et réagit : dans son premier mouvement, c'est le *moi* proprement dit; dans son mouvement de retour, c'est le *non-moi*; au point d'équilibre, c'est *la conscience*. Le moi est ce qu'il est parce qu'il est. Mais d'où vient le non-moi? d'où provient l'action du non moi sur le *moi?* C'est ce que nous ne savons pas, dit Fichte; c'est ce que nous ne saurons jamais. La sensibilité seule nous fait apparaître le monde extérieur comme actif; nous en avons conscience, mais non connaissance absolue (V. les *Principes fondamentaux de la doctrine de la science*, par Fichte (1)). Il résulte de ces considérations que nous pouvons avoir le sentiment de la beauté extérieure, mais non la connaître en elle-même. Si nous en établissons des théories, elles sont purement idéales.

La réaction qui se fit sentir contre les principes rigoureux et peu consolants de la philosophie de Fichte, à l'apparition de celle de Schelling, ramena les esprits vers des idées plus poétiques, et rendit à l'imagination une action plus hardie. La prétention de cette dernière pour trouver en toute chose le principe de l'absolu dans l'identité du subjectif et de l'objectif, du moi et du non-moi, du réel et de l'idéal, de la connaissance et de l'existence, de l'unité et de la pluralité, de la forme et de la matière; cette prétention, dis-je, soutenue par la forme scientifique du système, entraina beaucoup d'hommes distingués dans la route nouvelle que venait de leur ouvrir le célèbre auteur de cette philosophie.

Malheureusement, en ce qui concerne l'Esthétique, M. Schelling n'a fait d'application de ses principes qu'à l'égard des arts du dessin (V. dans ses *Ouvrages philosophiques* (2), un discours sur les rapports des arts du dessin avec la nature); il semble qu'il n'ait osé aborder le terrain glissant du beau absolu d'un art qui n'a point de modèle à imiter dans le monde extérieur.

Krug et Krause, le premier adversaire déclaré de la philosophie de Schelling, le second d'abord son élève et son admirateur, puis son antagoniste, ont écrit quelque chose sur l'Esthétique musicale, mais n'ont rien produit qui ait avancé cette branche de la science. Krug établit dans son Esthétique générale (1) : 1° que le beau de l'art des sons considéré dans le sens le plus général, se produit sous deux aspects : le premier, matériel, consistant dans les rapports des sons dans l'intonation, dans l'intensité, dans le timbre et dans la durée; enfin, dans la succession, d'où la mélodie, et dans la simultanéité, d'où l'harmonie; le second, intellectuel et sentimental, résultant de la forme. Suivant lui, le premier genre de beauté constitue *l'agréable*; c'est celui qui flatte le sens de l'ouïe; le second est le beau en soi, le beau esthétique, le beau absolu. Sa conclusion est que la plupart des hommes sont plus disposés à recevoir les impressions de l'agréable ou de la beauté matérielle, qu'à concevoir le beau esthétique pur. Pour eux, *le grand* est dans la puissance du son et dans la cadence du rhythme; c'est pour cela, dit-il, que la musique militaire plait tant au peuple, tandis que la beauté *formale* de compositions d'un ordre plus élevé lui échappe.

Le point de départ de Krug était excellent. Il avait généralisé la pensée de Pythagore à l'égard des rapports des sons, et avait aperçu les limites de la philosophie naturelle du beau musical et du beau esthétique pur; mais il n'a rien fait pour le développement d'une doctrine d'après ces données, et cette question si difficile de la beauté *formale*, il n'a fait que l'indiquer.

Krause était musicien, et conséquemment avait l'avantage de connaître la pratique de l'art qu'il a voulu considérer sous ses rapports philosophiques; néanmoins, ce qu'il a donné sur l'esthétique de cet art, dans ses *aperçus de l'histoire de la musique* (2), est superficiel.

Les difficultés excessives qui environnent la question du beau absolu dans la musique, ont effrayé les esprits les plus élevés. Jean-Paul, cet écrivain d'une originalité si audacieuse, cet homme si heureux dans des multitudes d'aperçus, a fait un gros livre sur l'esthétique; mais il ne s'y est occupé que de la poésie. Hégel, ce dernier grand réformateur de la philosophie, n'a point rédigé les leçons qu'il a données sur cette branche de la science, mais ses disciples, qui ont élevé à sa gloire le monument littéraire de ses œuvres complètes, ont comblé cette lacune; et M. Hotho, l'un d'eux, a donné,

(1) *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*, Weimar, 1794, in-8°.

(2) *Philosophisches Schriften*. 1 vol. in-8°, Landshutt, 1809.

(1) *System der Theoretischen Philosophie*, 3me édition, Konigsberb, 1835—1830. 3 parties in-8°, 3me partie (Esthétique) p. 334 et suiv.

(2) *Darstellungen aus der Geschichte der Musik*. Gœttingue, 1827, in-8°.

d'après les cours de son maître, on volumineux traité d'esthétique, formant le dixième volume de la collection (1). Or, dans cet ouvrage la poésie, l'architecture et les autres arts sont analysés en particulier après l'exposition des principes généraux; mais on n'y trouve pas un mot concernant la musique.

Parmi les auteurs les plus modernes qui ont écrit sur la théorie du beau dans les arts, d'une manière générale, on remarque: MM. Jean-Baptiste Talia (2), L. Pasquali (3), C. Seidel (4), G. A. Burger (5), Chr.-Herm. Weisse (6) et P. Lechtenthal (7): il est vraisemblable que plusieurs d'entre eux n'ont pas négligé la musique, et qu'on leur doit quelques recherches sur la beauté relative à cet art; mais leurs livres ne me sont point encore parvenus, et je ne puis en parler à cette heure. Ils seront l'objet d'une analyse particulière qui complétera ce travail.

Pendant que l'Allemagne, l'Italie et l'Angleterre s'occupaient d'une manière sérieuse et suivie de l'esthétique, comme d'une partie de la philosophie générale non moins importante que la logique et que la métaphysique, la France restait indifférente à cette science, et concevait à peine qu'elle pût avoir quelque réalité. Un seul livre, ouvrage bizarre, est venu essayer d'y fonder une doctrine du beau musical dont la base est l'imitation de la nature, mais présentée sous une forme absolument nouvelle. Ce livre, dont l'auteur est Reveroni-Saint-Cyr, ancien officier, mort depuis peu d'années dans une maison d'aliénés a pour titre: *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes, on calcul, et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique* (8).

L'auteur admet d'abord comme principe que la musique *est une série de sons propres à frapper l'oreille et à peindre à l'esprit des images ou des sensations.* Sans discuter cette définition, voyons comme elle engendra le système dont il s'agit.

La peinture des images, dit Reveroni, n'existe pas seulement pour l'imagination; elle est vraie aussi pour l'oreille dans la musique, parceque le cerveau, siége de la pensée, est affecté de la même manière par les sons que par les rayons visuels, pour juger les objets.

Suivons les opérations du cerveau dans les perceptions qu'il reçoit des deux sens pour juger de l'analogie des résultats. Quelle est l'opération du cerveau pour juger de la ligne droite par la vue? Le rayon visuel affecte le nerf optique d'un œil passant parallèlement à cette ligne, sous un angle constamment le même, d'où résulte une impression constante pour ce nerf; de là pour le cerveau qui, ne sentant point de déviation, juge nécessairement la ligne droite. Quelle est l'opération du cerveau pour juger un son soutenu, ou une suite de notes sur le même ton? Le tympan, ou la harpe auriculaire, est frappée constamment par le même degré d'élasticité du fluide, ayant du son, et le cerveau n'admettant que ce son, le place idéalement sur la même ligne que le précédent, ou en ligne droite, et c'est ainsi qu'on a noté en effet.

S'agit-il d'une ligne courbe ou brisée? Le nerf optique, affecté sous des angles différents par le rayon visuel, transmet au cerveau des impressions différentes, mais graduées en raison de la courbure, et que celui-ci juge, par la relation de ces impressions entre elles. Réciproquement et en suivant la comparaison, quelle est l'opération du cerveau pour juger les courbes musicales les plus simples, par exemple, la gamme montante et descendante, qui forme un seul angle? Il suit précisément la même marche que lorsque la vue opère: le tympan est affecté sous des rapports croissants en aigu, comme l'œil est affecté par les angles visuels aigus; puis, pour des sons obtus ou graves, en descendant comme l'œil, par des angles obtus. Il y a de plus un point commun ou une note commune: le cerveau juge d'après cela qu'il y a une ligne droite ascendante et une ligne droite descendante qui se réunissent en un point; c'est-à-dire, un véritable angle musical; et c'est ainsi en effet que se dessine la gamme par une succession de sept points ascendants et de sept points descendants.

Ce qui est vrai pour un angle, l'est aussi pour deux ou trois, qui forment des courbes plus ou moins variées de la musique. En procédant ainsi du simple au composé, on voit que le cerveau peut se dessiner toutes les figures possibles par l'impression graduée des sons, comme la vue les juger par l'impression graduée des angles; et ce qui n'est qu'instinct pourrait devenir habitude calculée, si l'on s'accoutumait dès l'enfance à se créer des figures idéalement par la progression des sons; *or, cette création idéale ne serait autre chose que la véritable musique bien entendue et calculée.*

Telle est la théorie de Reveroni-Saint-Cyr, qu'il appelle *le perfectionnement de la musique par les sciences exactes.* Appliquant cette théorie à quelques exemples connus, il essaie de démontrer qu'ainsi que les

(1) *G. W. Fr. Hegel's Vorlesungen uber die Aesthetik. Herausgegeben Von D. H. G. Hotho.* Berlin, 1833—37. 2 v. 8o.

(2) *D. Gio. Batt. Talia, Saggio di Estetica Venezia.* 182 . in-8°.

(3) *L. Pascali Istituzioni di Estetica.* Padoue, 1827. 2 vol. in-8°.

(4) *C. Seidel, Beitrœge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schœnen Kunste.* Magdeborg. 1825—28. 2 vol. in-8°.

(5) *G. A. Burger's Lehrbuch der Aesthetik. Herausgegeben V. K. V. Reinhardt.* Berlin, 1825, 2 vol. in-8°.

(6) *Chr. Herm. Weisse System der Aesthetik als Wissenschaft Von der edee der Schœnheit.* Leipsick, 1830, 2 vol. in-8°.

(7) *P. Lechtenthal Estetica ossia doctrina del bello, e delle belle arti.* Milano, 1831. 1 vol. in-8°.

(8) Paris. Pougent, 1803. 2 vol. in 8°.

Digitized by Google

courbes les plus douces sont les plus gracieuses et ont celles qui plaisent le plus à l'œil, de même les figures résultantes de suites de sons qui ont de l'analogie avec ces courbes, sont celles qui présentent à l'esprit l'idée du beau, tandis que les suites de sons anguleuses et brisées ne lui offrent que l'image du désordre et de la violence. D'après ce principe, dit-il, « tout chant descriptif pouvant être exprimé par un dessin, tout dessin par une courbe, et toute courbe étant, j'arrive à cet énoncé, *que tout chant descriptif peut être mathématiquement calculé et géométriquement tracé, quand il s'agit d'une image*. J'ose dire plus, car la musique descriptive n'est bonne que lorsqu'elle est vraie; or, *toute vérité est une équation*. Il suit delà qu'en mettant d'abord en équation la phrase à énoncer, et construisant la courbe qu'elle représente, cette dernière serait le chant descriptif de la vérité à énoncer; c'est-à-dire, le thème tracé au génie musical, et dont il choisirait les points ou notes convenables à l'harmonie, sans toutefois pouvoir s'écarter de la courbe que forme l'ensemble, s'il veut être vrai. »

Parmi les exemples choisis par l'auteur de ce bizarre système esthétique, je choisis les suivants. Dans la partition d'*OEdipe à Colone*, chef-d'œuvre de Sacchini, dit-il, OEdipe s'écrie : *Puisse des dieux la justice éternelle !* Que renferme cette phrase? Une équation évidente et facile à construire. La justice des dieux et sa durée égalent l'infini; or, quelle que soit la construction algébrique de la phrase subséquente en équation, *A ma reconnaissance égaler ton bonheur*, on n'aura pas moins la justice éternelle $-\infty$, l'infini, et en nommant y ce membre de la phrase, on voit que la dernière ordonnée y de la courbe de l'équation $-\infty$, l'infini positif, c'est-à-dire, que la courbe doit être la plus ascendante possible; c'est ce que le musicien a exécuté parfaitement, en choisissant pour le mot *éternelle* la note la plus haute, ou l'infini de la basse-taille.

Dans *le Déserteur*, de Monsigny, la phrase *Chaque minute et chaque pas ne mènent-ils pas au trépas*, détermine une courbe descendante que le génie du compositeur a saisie. Et, en effet, la construction algébrique la donne. Dans cette phrase se trouve l'équation chaque minute d'y, en nommant y le temps variable de la vie humaine, multipliée par un p, un pas, quantité finie, $= dt$, c'est-à-dire égale un infiniment petit du temps absolu ou de l'éternité, d'où l'on tire $dy = dt = y \times p$, équation de la courbe logarithmique que le musicien a parfaitement tracée.

Je me suis étendu sur ce bizarre système parce qu'il m'a paru un des exemples les plus curieux de l'originalité, de l'absurde.

Je me garderai bien d'assimiler à un pareil système celui que M. Charles Ernest de Baer, professeur distingué de l'Université de Kœnigsberg, a présenté dans ses *Leçons sur l'Anthropologie* (1); car M. de Baer n'est pas seulement un savant distingué, c'est aussi un homme de sens droit. Toutefois, je ne puis admettre son système, qui consiste à considérer le sentiment des rapports numériques des sons, admis par les philosophes de l'école de Pythagore, comme le résultat de l'organisation physiologique de l'ouïe. En nous instruisant sur tous les détails de la conformation de l'oreille, les physiologistes n'ont pu nous faire connaître que le mécanisme des perceptions de cet organe, et non le douer de la faculté d'apprécier des rapports. L'oreille fût-elle, comme quelques-uns l'ont assuré, une espèce de harpe dont les cordes résonneraient suivant la nature des sons qui viennent frapper son tympan, encore chacun de ces sons ne serait-il qu'un phénomène isolé qui ne pourrait faire que l'organe de l'ouïe fût doué de la faculté d'apprécier les rapports des sons qu'il perçoit. C'est l'intelligence qui saisit ces rapports, et qui, s'élevant ensuite à la conception de la forme, par l'assemblage des sons, arrive ensuite à la conscience et à la connaissance du beau esthétique. La plupart des physiologistes ont du penchant à attribuer à la conformation des organes des opérations qui appartiennent à l'intelligence, ou bien à donner à la constitution matérielle de l'encéphale une action d'analyse qui ne peut être que le produit du *moi* idéal. M. Blaud, médecin distingué, ne s'y est pas trompé : en plusieurs endroits de son *Traité élémentaire de Physiologie philosophique* (2), il a repoussé avec force cette doctrine matérialiste, et a fort bien établi que la connaissance des rapports d'où se déduit la notion esthétique du beau est le résultat des plus sublimes opérations de l'intelligence.

Dans tout ce qui précède, j'ai analysé les systèmes et les vues des auteurs qui ont traité l'esthétique d'une manière générale, en la considérant dans tous les arts. Il me reste à examiner quelques théories particulières de l'esthétique musicale produites dans ces derniers temps; puis à résumer le peu d'élémens solides d'une esthétique vraie qu'on peut recueillir de tout ce qui a été publié jusqu'à ce jour, et enfin à poser d'une manière certaine les questions qui doivent être résolues pour qu'une science de l'esthétique existe. Ce travail est trop étendu pour ne pas exiger encore un long article que je donnerai prochainement. FÉTIS.

Le premier concert du Conservatoire de musique de Bruxelles a été donné dimanche 18 février; il a excité le plus vif enthousiasme dans l'auditoire. La septième symphonie de Beethoven (en *la*), l'ouverture de *Fidelio*, et le finale de la première partie de *la Création du*

(1) *Vorlesungen uber Anthropologie, fur der Selbstunterricht*. Kœnigsberg, 1824. (Pag. 258-290).

(2) Paris, J.-B. Baillière, 1830, 3 vol. in-8°.

Monde, de Haydn, étaient les morceaux capitaux de ce concert : ils ont été rendus avec une précision, une chaleur, une fiuesse de nuances au-dessus de tout éloge, et leur exécution a révélé au public l'existence d'un orchestre rival de celui du Conservatoire de Paris. Un progrès non moins remarquable est celui du public, qui, ne connaissant guère que de nom, il y a cinq ans, les compositions sublimes de Beethoven, les écoutait avec froideur et fatigue, et qui les accueille maintenant avec des transports d'admiration. Ces métamorphoses sont l'ouvrage de M. Fétis.

Deux jeunes cantatrices de la plus belle espérance, Mlles Mario et Morel, ont excité un vif intérêt, la première par la manière dont elle a chanté un air de *Bianca e Fernando*, de Bellini; la seconde, par la beauté de sa voix, dans un air de *Stradella*. MM. Lambelé frères ont fait preuve d'un beau talent dans une symphonie concertante de Müller, pour deux clarinettes.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LE PERRUQUIER DE LA RÉGENCE.

Opéra-comique en trois actes, de MM. Planard et Paul Duport, Musique de M. Ambroise Thomas.

Il y avait une fois, place du Châtelet à Paris, un perruquier qui s'appelait Fléchinel. Cet honnête industriel, avant d'être un homme établi, avait été, comme tous ses confrères, simple garçon barbier, et à ce titre il avait dû faire son tour de France. Or donc, un jour que son tour de France l'avait conduit sur la route de Mayence, qui est en Allemagne, il aperçut au pied d'un arbre une petite fille de trois ans, couchée auprès du cadavre d'un homme. Un billet inachevé indiquait que le mort était le père de l'enfant. Sans hésiter, le brave apprenti emporte la petite orpheline, la fait élever, et lui reconnaissant d'heureuses dispositions, a grand soin de lui donner ce qu'on appelle des *maîtres d'agrément;* de sorte qu'à seize ans, Agathe chantait et jouait du clavecin comme une élégante de la rue Saint-Denis tout au moins. La fortune de Fléchinel s'étant accrue avec sa clientèle, il lui arrivait de temps en temps de mener sa fille à l'Opéra, et c'était très-bien vu dans l'intérêt du talent de la jeune virtuose, car à cette époque, l'Opéra était bien certainement le lieu du monde où l'on pouvait le mieux apprendre comment il ne faut pas chanter. L'amoureux de rigueur s'était déjà présenté, cela va sans dire. M. Firmin est tout simplement un petit clerc d'avoué bien fluet, bien pâle, bien râpé, qui habite une chambre garnie dans la maison du perruquier. Agathe l'aime; les deux amants vont marcher à l'autel, quand le hasard fait découvrir que Firmin, le prétendu d'Agathe, n'est autre que le marquis de Forlanges, frère de la duchesse de Grandval. C'est donc un fourbe, on n'en saurait douter, il abusait de la confiance de la pauvre famille, et se préparait à y porter le désespoir et la honte. Les malheurs se succèdent rapidement pour Fléchinel; il sait qu'après la dernière visite qu'il a faite à l'Opéra avec Agathe, un homme s'est obstiné à le suivre et n'a quitté les alentours de sa boutique qu'après en avoir pris le numéro et bien observé les abords. Enfin, au milieu d'une fête, au moment où chacun félicite le perruquier sur l'immense succès que la voix et la beauté de sa fille viennent d'obtenir, Agathe est tout à coup environnée par une douzaine de soldats des gardes françaises qui l'enlèvent de vive force en exhibant une lettre de cachet signée du régent.

Or voilà ce qui était advenu. L'homme par qui Fléchinel et sa fille ont été suivis à leur sortie de l'Opéra est le czar Pierre-le-Grand, en ce moment en voyage à Paris; il a découvert que la petite était l'enfant d'une famille russe des plus illustres, dont le chef, frappé d'une condamnation injuste, avait péri sur la terre étrangère. Le czar, qui depuis cette triste époque a reconnu l'innocence de l'exilé, veut au moins réparer ses torts, en rendant à l'orpheline le rang, les titres et la fortune de son véritable père. Pour y parvenir, il juge à propos de la faire enlever, comme nous venons de le dire, et conduire incognito à Saint-Pétersbourg, laissant à Paris Fléchinel consterné.

Suivons Agathe dans la capitale de l'empire russe; la voilà couverte de riches habits, dans un palais somptueux, entourée d'hommages, comme la favorite avouée du czar. La duchesse de Granval, à peu près à la même époque, a obtenu pour son mari l'ambassade de Russie; le marquis de Forlanges, son frère, est venu la rejoindre, espérant trouver dans ce lointain voyage quelque soulagement à ses chagrins d'amour. L'une et l'autre doivent être presentés un matin à la favorite; ils attendent dans ses magnifiques salons qu'elle veuille bien les recevoir, quand on annonce l'arrivée d'un courrier de France chargé d'une mission diplomatique par le régent. Je donne en mille à deviner au lecteur le nom du messager..... C'est Fléchinel, ni plus ni moins, Fléchinel le perruquier, Fléchinel le bourgeois de la place du Châtelet. Le dénoûment va expliquer tant bien que mal cette invraisemblance. Le barbier ambassadeur s'acquitte de sa mission, non sans parler beaucoup de la fille qu'il a perdue et de l'affliction profonde où cette perte l'a plongé. En l'écoutant, Forlanges, qui aime toujours Agathe, ne peut retenir ses larmes, et doublement attendrie à l'aspect des regrets sincères qu'elle excite, Agathe, levant son voile, se précipite dans les bras de Fléchinel. Le but du régent, en choisissant un si étrange émissaire diplomatique, n'avait été, comme on voit, que d'entrer dans les vues du czar pour

Digitized by Google

rendre au perruquier sa fille adoptive. L'empereur se présente, fait connaître à la cour assemblée les motifs de sa conduite mystérieuse, les titres de la jeune fille à sa protection de souverain et de père, accorde à l'heureux Forlanges la main de sa bien-aimée, et assure le sort de Fléchinel.

Cette pièce a obtenu un véritable succès, que celui de la partition semble devoir surpasser. La musique de M. Thomas est en effet de celles dont la critique doit s'occuper avec une attention sérieuse. Ce jeune compositeur est un véritable artiste dans la belle acception du mot. Il a fait d'excellentes études, on le voit, et il est également impossible de méconnaître chez lui une des plus heureuses organisations de notre temps. Personne, à notre avis, n'écrit mieux à l'Opéra-Comique pour les voix et surtout pour les instruments. Il joint à une connaissance approfondie de la science des accords, un style mélodique d'une grande pureté et un sentiment juste de l'expression et des convenances dramatiques. Il eût mieux fait, selon nous, de ne pas sacrifier à la mode en employant aussi souvent qu'il l'a fait les tromboones et la grosse caisse; il devrait peut-être aussi se tenir un peu en garde contre l'abus des appogiatures qui, en donnant quelquefois de la grâce aux mélodies, leur ôtent trop souvent beaucoup de naïveté et de franchise. Ces observations faites, pour l'acquit de notre conscience de critique, il faut louer sans restriction la plupart des morceaux de l'œuvre nouvelle. Le trio chanté par Mlle Colon, Chollet et Roger, est remarquable par la belle ordonnance du plan, et plus encore peut-être par une sensibilité réelle qui se décèle jusque dans les moindres détails. L'air à roulades obligé, pour la première chanteuse, est bien fait et présente tout l'intérêt qu'un morceau de cette espèce puisse faire naître; celui du troisième acte, que Chollet chante en grelottant d'une façon si comique, sort au contraire de la coupe et du style ordinaire, il est neuf et amusant. Le grand final a excité les applaudissements de la salle entière, tant par l'extrême énergie de sa péroraison, que par l'habileté extrême avec laquelle le dialogue est établi entre les chœurs et l'orchestre. C'est un véritable succès qui ne peut aller qu'en croissant, et auquel les chanteurs et l'orchestre, si bien dirigé par M. Girard, ont contribué avec autant de talent que de zèle.

H. Berlioz.

REVUE CRITIQUE.

Enseignement théorique et pratique de la composition musicale, par le docteur A. B. Marx.

En parlant, il y a quelques semaines, de l'excellent ouvrage de Gfr. Weber, nous eûmes occasion de signaler la coupable indifférence de nos concitoyens à l'égard de l'enseignement théorique; mais les tristes réflexions qu'un pareil oubli avait alors fait naître en nous viennent de se réveiller avec encore plus de force à la lecture du Traité publié par le docteur Marx. Il faut bien le dire à notre honte, en France, pour le plus grand nombre, la musique n'est qu'un simple prétexte d'amusement; on la trouve bonne à chatouiller les oreilles, rien de plus; sitôt qu'une composition exige, pour être comprise, une certaine somme d'attention et de recueillement, on la déclare bien vite ennuyeuse et fatigante; c'est qu'en effet l'audition d'une œuvre sérieuse devient un véritable travail pour des intelligences paresseusement bercées aux molles et faciles mélodies d'une certaine école; c'est que ces intelligences, habituées à des formules mesurées sur leur taille et rapetissées à leur goût, ne peuvent plus s'élever jusqu'à des inspirations nobles ou hardies qui les arrachent trop violemment à leur quiétude routinière; une cause d'impuissance plus déterminante encore que l'habitude, c'est le manque total d'études premières; la plupart des personnes qui sont appelées à juger une œuvre musicale ne connaissent pas une note de musique; leur éducation s'est formée peu à peu, et tant bien que mal, au théâtre, dans les salons et dans les concerts, à force d'entendre de la musique; mais quant aux principes, quant aux règles les plus simples et les plus essentielles de l'art, n'allez pas les leur demander, car ce sont choses qu'elles ignorent complétement, et dont elles ont toujours trouvé indigne d'occuper leurs loisirs.

En Allemagne, il en est tout autrement; là, on considère la musique comme un art, on la cultive avec amour, avec religion; en même temps qu'on enseigne aux enfants leur langue maternelle, on leur apprend la musique, cette langue de tous les peuples; aussi, lorsqu'ils ont grandi, lorsqu'ils sont en état d'arrêter leur pensée sur des œuvres largement conçues, l'intelligence de ces œuvres leur est toute naturelle, instruits qu'ils sont à dégager l'idéalité de la partie mécanique et matérielle, à saisir toutes les nuances, à apprécier tous les moyens, à analyser, en un mot, chacune des beautés d'un harmonieux ensemble. La nécessité d'une éducation solide et approfondie est tellement démontrée aux yeux de tous, que, malgré l'abondance et la perfection des ouvrages consacrés à cette matière (et dont, certes, un dixième suffirait pour enrichir notre pauvre France), chaque année voit surgir quelque nouveau livre, tant les esprits les plus excellents ont à cœur de perfectionner, de faciliter et de répandre l'enseignement musical.

En France, au contraire, la théorie est traitée avec une négligence impardonnable; nous n'en voulons pour preuve que le petit nombre d'ouvrages théoriques et l'infériorité de la plupart d'entre eux. Cet état de choses est trop évidemment nuisible aux progrès de l'art pour qu'il soit nécessaire d'y insister davantage.

Les réflexions qui précèdent nous ont entraîné bien loin de notre sujet; hâtons-nous donc d'entrer en matière. Et d'abord, pour bien déterminer le but dans lequel a été écrit le cours du docteur Marx, laissons parler lui-même ce théoricien habile : « *Quel est celui qui a étudié les Œuvres de Kirnberger, Marpurg, Albrechtsberger, G. Weber, etc., etc., et observé la sage pédagogie de Logier, sans devenir leur débiteur? Moi aussi je me reconnais leur élève, et je présume que ce livre en donnera témoignage; mais ce que j'ai vainement cherché dans leurs écrits, c'est un enseignement pratique.....* »

Ainsi voilà, dès le début, les doctrines de l'auteur clairement posées; il veut que la pratique marche de front avec la théorie; ce sont deux choses qui, dans sa pensée, ne peuvent être séparées, et il faut bien faire attention à cette donnée essentielle, car elle sert de clef au système suivi par l'auteur : vous donner une idée de ce système serait impraticable, tant il s'écarte des règles généralement adoptées, tant il mélange les faits et les préceptes les plus divergents en apparence; nous le répétons, n'ayant d'autre but que de faire l'éducation pratique de ses élèves, l'auteur a constamment suivi une marche progressive dans la difficulté et la complication de la composition musicale, c'est-à-dire en allant du connu à l'inconnu, du simple au composé, au lieu de partager son ouvrage en plusieurs grandes classifications générales, ainsi que l'ont fait jusqu'à présent les maîtres les plus célèbres; nous essaierons de faire comprendre ce qu'il y a d'étrange dans l'exécution d'un pareil plan, en disant que l'auteur n'a point traité, dans des chapitres à part, les accords, leurs résolutions, les cadences, etc.; toutes ces matières viennent à leur place, les unes ici, les autres là, non pas dans l'ordre que semble leur assigner un arrangement logique et naturel, mais seulement à mesure qu'il en est besoin pour compléter le sens d'une démonstration ou faire un pas en avant; ainsi, le docteur Marx s'occupe d'abord de la composition à une partie, qui est la plus simple, puis de celle à deux parties, et ainsi de suite. Dans l'examen ci-après, nous tâcherons de le suivre autant que possible pour mieux faire ressortir l'essence de son livre, mais sans toutefois nous y attacher servilement, car ce serait un travail fort pénible et une tâche presque impossible à réaliser.

Supposant dans les élèves une connaissance suffisante des principes élémentaires, l'auteur aborde tout de suite la composition; onze paragraphes, en forme d'introduction, expliquent le but de la composition musicale, la disposition, l'étendue et la forme qu'exige l'enseignement de cet art, etc. Vous croyez peut-être, après cela, qu'il va être question des intervalles, des accords, etc., il n'en est rien : nous voici du premier coup dans la composition à une partie, autrement dit, dans la mélodie; ici naturellement se trouvent développés le rhythme, la phrase, la marche, la période, le motif, son effet et le parti qu'on en peut tirer; entre autres exemples, l'auteur cite un des motifs principaux sur lesquels repose l'*allegro* de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, qui n'a que quatre notes, et que ce grand génie a su développer si habilement. De la mélodie nous passons à la composition à deux parties; l'auteur indique d'abord le chant doublé à l'octave, il explique d'une manière très-claire l'harmonie produite par la nature et ce que l'on entend par *tonique* et *dominante;* viennent ensuite plusieurs paragraphes qui renferment de nombreux exemples à deux parties sur les notes naturelles données par les cors et les trompettes, comme étant les plus simples et les plus faciles; puis, après, des notions sur l'harmonie à deux parties doublées. La troisième subdivision traite de l'harmonie spéciale de la *gamme majeure*, et explique ce que l'on appelle *accord*. L'accord fondamental se trouve dans la nature; c'est un fait démontré par l'acoustique, et que l'auteur admet avec toutes ses conséquences. La découverte du *monocorde* a prouvé, physiquement et mathématiquement, qu'une corde mise en vibration faisait entendre au grave un son fixe, et, de plus, à l'aigu deux autres sons à distance de douzième et de dix-septième du point de départ. Supposons, par exemple, qu'ayant posé sur une corde un chevalet fixe et deux libres, on fasse vibrer cette corde, on verra aussitôt les deux chevalets mobiles courir, se placer, par l'attraction des vibrations, le premier, à une distance de douzième de son générateur (soit *ut*), comme réplique à l'octave de sa quinte, qui est *sol*; et le second, à une distance de dix-septième, réplique à la double octave de la tierce de son générateur *ut*, qui est *mi*. Dans les calculs harmoniques, le son générateur ou son grave est toujours considéré comme représentant l'unité. Ainsi donc, en rapprochant de 1-12 et 17, on a 1-3-5, ce qui forme l'accord parfait indiqué par la nature.

C'est de cet accord parfait que dérivent tous les autres, comme l'a si ingénieusement fait voir notre grand maître *Berton* dans son *Arbre généalogique des accords*, lequel, suivant la notice qui l'accompagne, n'a d'autre but que de présenter sous un même aspect la réunion de la grande famille des accords, et de démontrer à la vue qu'il n'y en a qu'un primitif qui est la source de toutes les harmonies.—Mais revenons à notre sujet. Le docteur Marx explique merveilleusement l'emploi, le caractère et les propriétés de chaque accord; pour en donner une idée nous citerons quelques démonstrations relatives à l'accord de septième dominante qui nous semblent un modèle de jugement et de lucidité : « L'accord de septième dominante d'un ton, dit-il, se trouve sur la dominante de chaque ton et ne se retrouve sur aucun autre degré : 1° on rencontre des accords parfaits majeurs de trois sons (soit en ut majeur) sur *ut*, sur *fa* et sur *sol*; l'accord de septième dominante seulement sur la dominante *sol*; cependant on pourrait aussi ajouter une septième aux autres accords, par exemple : *ut*, *mi*, *sol*, — *si*,

fa, *la*, *ut*, — *mi*.

Mais l'oreille nous dit déjà que ce sont des accords d'une nature toute différente, et nous voyons en effet que ces accords ont la septième majeure, tandis que l'accord de septième dominante a la septième mineure. — 2° L'accord de septième dominante ne peut jamais être représenté par les notes d'un autre ton, ce qui n'a pas lieu pour les autres accords, par exemple : *sol*, *si*, *re*, ou *fa*, *la*, *ut* peuvent être donnés, non-seulement en *ut*, mais aussi en *sol* et le second en *fa*, voire même encore dans d'autres tons; l'accord de septième dominante, *lui*, ne peut avoir lieu que dans sa tonique : *sol*, *si*, *re*, *fa*, par exemple, ne peut se donner en *sol majeur*, car dans ce ton le *fa est dièse*; on ne peut pas davantage le donner en *fa* à cause du *si bémol*; il faut donc de toute nécessité qu'il appartienne au ton d'*ut*, etc. »

Après l'accord parfait majeur et l'explication de tout ce qui s'y rattache, entr'autres la manière de doubler ses intervalles, l'auteur entre dans quelques détails sur les successions parallèles par quintes et octaves, puis il passe à l'accompagnement d'une mélodie donnée, accompagnement simple, c'est-à-dire où il n'entre que des accords propres à l'échelle sans mélange d'aucun ton étranger. A côté de l'accompagnement simple se range tout naturellement la relation des autres tons étrangers, mais seulement au premier degré; toute cette partie est savamment raisonnée et fournie d'excellents exemples. — Plus loin, l'auteur aborde le renversement des accords déjà cités; il explique ce qu'on entend par renversement; il donne la dénomination des accords renversés, et indique en même temps la manière de les chiffrer; vient ensuite l'accord diminué ainsi que ses renversements; les divers genres de po-

Digitized by Google

sition large ou serrée sont aussi détaillés avec beaucoup de soin. Après avoir passé en revue toutes les harmonies de la gamme majeure, l'auteur nous transporte actuellement à l'harmonie de la *gamme mineure* (accord parfait mineur).

Plus loin il parle des accords de neuvième majeure et mineure et de leurs renversements; de l'accord de septième diminuée, etc., etc.; et de l'emploi de tous ces mêmes accords. Les mélodies majeures ou mineures et leur accompagnement, les arpéges, les motifs d'arpéges régulièrement rhythmés donnent lieu à plusieurs paragraphes fort intéressants; mais un chapitre encore plus essentiel est celui qui traite des modulations d'un ton dans un autre; il était impossible de développer cette matière avec plus de clarté et de précision. Les moyens d'introduire de nouvelles combinaisons dans l'harmonie d'une mélodie donnée ont sollicité toute l'attention de l'auteur, et à cet effet il a imaginé un système des plus ingénieux pour trouver tous les accords possibles; mais nous ne pouvons en donner un aperçu, car cela nous entraînerait trop loin. Entr'autres chapitres, nous avons surtout observé ceux qui traitent des parties chantantes (faciles à entonner), des cadences parfaites, imparfaites, interrompues, etc.; de la transition, de la tenue, de la pédale dans toutes les parties, c'est-à-dire dans les parties hautes ou intermédiaires aussi bien qu'à la basse, principe que l'auteur consacre contrairement à une foule de théoriciens. Si notre opinion pouvait être de quelque poids après celle d'un maître si distingué, nous dirions qu'une pédale dans les parties hautes ou intermédiaires est parfois beaucoup moins dure que les *prétendus accords* de *onzième* ou de *treizième* (admis par quelques théoriciens), lorsqu'on les frappe avec tous leurs intervalles; Beethoven, Schubert et autres l'ont au reste démontré dans plus d'un endroit. — Prenons note, en passant, des accords de quinte augmentée, septième majeure, quarte et sixte augmentée, quinte et sixte augmentée, etc., du mouvement parallèle des parties par secondes, tierces, quartes, quintes, sixtes, septièmes, octaves, et particulièrement par quintes ou octaves réelles ou cachées; des suspensions, des anticipations, notes de goût, d'agrément et de passage, etc.; en parlant des notes de passage, l'auteur mentionne d'abord la partie supérieure figurée, puis la basse figurée, puis enfin la partie intermédiaire.

Dans le livre II qui traite de l'accompagnement de la mélodie, le docteur Marx a pris pour modèles principaux des chorals protestants: nulle part nous n'avons vu expliquer avec plus de netteté la manière d'écrire le choral pour les différents genres de voix, soprano, alto, ténor et basse, comme aussi pour moins ou pour plus de quatre voix, et de l'accompagner dans les diverses parties, etc., etc. De même, en parlant des chorals dans les tons d'église, le ton *ionien ut*, le *dorien re*, le *phrygien mi*, le *lydien fa*, le *mixolydien sol*, l'*éolien la*, il indique parfaitement ce qui caractérise chacun de ces tons, par exemple: pour le mixolydien, 1° la tierce majeure qui lui donne le caractère du mode majeur; 2° la septième mineure qui le distingue du ton *ionien*. Pour le ton *dorien*: 1° la tierce qui lui donne le caractère du mode mineur: 2° la sixte majeure qui le distingue de l'*éolien*; et ainsi des autres: il indique pareillement où il est nécessaire d'emprunter (surtout pour les cadences finales) des tons étrangers à l'échelle; ainsi l'*ut* dièse dans le ton dorien, le *sol* dièse dans le ton éolien, etc. Dans chaque ton d'église il donne plusieurs chorals: nous citerons entre autres, dans le ton ionien, le fameux choral de Luther que Meyerbeer a si bien employé dans les *Huguenots*. — On voit que l'auteur est entré dans de grands développements au sujet des chorals dans les divers tons d'église; deux motifs ont pu l'y déterminer: d'abord la simplicité de leur accompagnement, ensuite le nombre élevé de protestants qui habitent cette partie de l'Allemagne (Berlin), et qui, comme l'a déjà observé un grand théoricien, se livrent dès l'enfance à l'étude et à l'exécution des chorals. Cela n'a point empêché M. Marx de donner les démonstrations relatives à l'accompagnement des autres mélodies de toute espèce, telles que chansons populaires, etc., etc.

On ne peut point reprocher à l'auteur d'être pédant, ni rigoriste; dans tout le cours de son ouvrage, il admet certaines licences, s'appuyant toujours sur d'honorables autorités. En traitant de la fausse relation, par exemple, il cite l'introduction du quartetto en *ut* majeur de Mozart, qui a été un sujet de controverse pour tant de critiques, et qu'assurément l'auteur s'était permise avec bonne intention; il cite encore une fugue en *ut* mineur de Bach pour piano, dans laquelle ce grand génie n'aurait pu éviter les fausses relations qu'en détruisant sa gradation harmonique de *re* en *mi* bémol, *mi*, *fa*, *fa* dièse, *sol*, puis de *sol* en *la* bémol, *la*, *si* bémol *si*, *c'est au goût* et *au jugement* qu'il appartient de tolérer ou de proscrire les licences, on ne peut donner là-dessus de règles fixes.

Nous avons dit en commençant que le docteur Marx avait cru devoir s'écarter des routes battues, afin d'imprimer à son enseignement une direction toute pratique; sa tentative a été couronnée d'un plein succès, car le cours qu'il professe est un des plus célèbres d'Allemagne, et beaucoup de ses élèves ont remporté le premier prix à l'*Académie de Berlin*. C'est avec la plus vive satisfaction que nous rendons ce témoignage au maître habile dont la collaboration nous est aussi honorable que précieuse.

G. Kastner.

CONCERT.

*** Jeudi 12 avril, dans les salons de M. Pape, Mme Jupin donnera une soirée musicale dont voici le programme. Première partie. 1. Trio pour piano, violon et violoncelle, sur la marche de *i capuleti ed i montecchi*, par Jupin, exécuté par Mme Jupin, MM. Rigault et l'auteur. 2. Air chanté par Mlle Jenny Colon. 3. Solo de violoncelle exécuté par M. Rigault. 4. Duo de Maziaccello chanté par MM. Jansenne et Henri. 5. Morceau de concert pour le piano, avec acc. de quatuor, de C.-M. de Weber, exécuté par Mme Jupin. 6. Air bouffe du *Postillon de Longjumeau*, chanté par M. Henri. Deuxième partie. 7. Air chanté par Mlle Jenny Colon. 8. Solo de harpe exécuté par Mlle Beltz. 9. *La Fille d'Otaïti*, romance, paroles de Victor Hugo, musique de Henri Potier, chantée par M. Jansenne. 10. Romances et duettini chantés par Mlle Jenny Colon et M. Jansenne. 11. Grand duo pour piano et violon, par Osborne et de Bériot, exécuté par M. et Mme Jupin. 12. Chansonnettes chantées par M***. Entre les deux parties du concert, M. Rousselen récitera *Rubens*, ou *le Chef-d'œuvre d'un inconnu*, pièce en vers dont il est l'auteur. — Prix du billet: 6 fr.

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro, le *Cazone del Romite, sei arrietti* de Thaberg, deuxième recueil.

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. — N° 15.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.
On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 15 AVRIL 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-similés*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — État actuel de la musique à Berlin, par L. RELLSTAB. — Concerts du Conservatoire et de la rue St-Honoré, par H. BERLIOZ. — Concerts, par H. BLANCHARD. — Concert de M. César-Auguste Franck, par Kastner. — Nouvelles.

ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE A BERLIN.

INSTITUTIONS ET PERSONNES.

C'est dans cette lettre seulement, chez lecteur, que je me mets en selle à mon usage, et que je galope dans cette lice pour laquelle je suis véritablement armé, dans la lice du critique; comme historien, j'ai moins, ou pour mieux dire, peu de valeur; mais je suis né critique, c'est-à-dire pour blâmer ce que je ne pourrais moi-même améliorer. C'est ainsi que je définis la critique, non d'après des principes de vide théorie, qui ne feraient jamais quitter le poêle à un chien, mais d'après une pratique soutenue de mille exemples de critiques qui ont la voix haute en Europe,

La critique est aisée et l'art est difficile.

a déjà dit le proverbe français. On doit donc en France savoir, depuis aussi long-temps et peut-être depuis plus long-temps qu'en Allemagne, ce que c'est qu'un critique. Serait-ce donc une chose trop immodeste que de se croire né critique? mais cela est ainsi. La conjonction des astres à ma naissance fut entièrement critique: Mars, dieu de la guerre, était dans le bélier querelleur; la lune offrait le croissant d'un cimeterre turc bien affilé; le lion et le scorpion étincelaient; la balance était à son apogée et me prêchait la justesse et la justice; mais je crois que le bélier, cornu et têtu, a eu l'influence la plus prononcée sur cette heure fatale. Qu'il soit donc mon symbole; je le fais peindre sur mon écu de critique, et j'entre sous cet emblème en champ-clos.

Berlin musical, tel qu'il est actuellement. — Ce programme donne à penser. Les choses, telles qu'elles *sont*, ne sont pas d'ordinaire d'une nature fort réjouissante; puisse une étincelle de patriotisme jeter son jour flatteur sur la maigre réalité. Je me mets à l'œuvre et procède, autant que le sujet pourra me le permettre, dans le même ordre que dans ma dernière lettre.

Théâtre à grand Opéra. — Spontini en a la direction. Je ne *veux* point parler de lui; le monde musical sait qu'il n'a plus rien fait pour lui depuis qu'il a quitté Paris; nous le savons malheureusement encore mieux. Comment il a administré notre scène, comment il s'est posé vis-à-vis de l'art et des artistes dans le pays qui est devenu pour lui une seconde patrie et l'a comblé d'argent, d'honneurs et de considération, c'est ce dont j'ai parlé pendant dix ans, ce qui me donne le droit de me taire aujourd'hui. Comme adversaire, c'est un homme usé pour moi; l'opinion publique s'est rectifiée à son

Digitized by Google

égard. C'est maintenant au temps à prononcer en dernière instance.

Passons! passons!

Les maîtres de chapelle et directeurs de musique qui sont à la tête de notre Opéra ont obtenu leurs places à l'ancienneté. Le premier maître de chapelle après Spontini, est Georges-Abraham Schneider, bon musicien pratique, mais le moins célèbre Schneider musical que connaisse l'Allemagne. Les directeurs de musique, Mœser et Henning, ont été violonistes, le premier avec du renom, le second avec solidité; ils sont fort bien placés comme maîtres de concert. Au surplus, l'orchestre a deux chefs excellents dans les maîtres de concert, Seidler, mari de la cantatrice mentionnée dans la dernière lettre, et Riess, dont j'ai parlé aussi. La chapelle est entièrement composée des artistes les plus remarquables, et quand le chef y met du soin, elle fait des prodiges; chaque instrument est tenu par des virtuoses supérieurs. Les meilleurs violonistes sont Riess, Zimmermann, Ganz; ce dernier forme avec son frère une raison sociale en musique. Les frères Ganz, Léopold et Maurice, sont chez nous les successeurs des frères Bohrer : l'aîné est violoncelliste; il possède un jeu très-fini, une belle qualité de son, et un excellent instrument, que lui a légué le prince Radziwill. Le cadet est violoniste; son exécution est plus piquante que celle de l'aîné, mais il s'en faut qu'il soit aussi profondément exercé. Ils ont l'habitude de s'entendre parfaitement, donnent beaucoup de concerts, jouent beaucoup dans les salons, et ont eu beaucoup de succès pendant leur voyage à Londres l'été dernier.

Le maître de concert Hubert Riess, frère cadet de Ferdinand Riess, qui vient de mourir, est un élève de Spohr; c'est un musicien parfait et un solide instrumentiste; sa qualité de son est belle et son archet développé; il joue la difficulté sérieuse telle que le veulent Spohr et Lipinski; rend très-bien tout ce qui est noble, énergique et grand; mais il laisse à désirer quant à la variété d'expression, et manque totalement de cette agréable coquetterie qui captive la masse du public.

Zimmermann est élève de Mœser; il s'est fait entendre à Paris, vous pouvez le juger vous-même. Pour moi, je le regarde comme un excellent violoniste, qui n'a pas acquis une finesse suffisante, mais qui, à l'école du grand monde et des grands modèles, pourrait devenir un virtuose tout à fait distingué.

Je ne puis lithographier ici tout l'orchestre de Berlin, alors même que je ne ferais qu'indiquer les contours des physionomies principales; c'est pourquoi je me borne à citer quelques noms. Après Ganz, on doit, pour le violoncelle, mentionner Griebel; son frère est un excellent joueur de hautbois; pour la flûte, Gabrielski est réputé à juste titre, ainsi que Tausch pour la clarinette (il se fait vieux), et Schunke pour le cor; celui-ci a le plus beau son et le style mélodique le plus exquis que j'aie jamais entendu sur cet instrument. Pour le basson, on remarque Humann, instrumentiste hors de ligne, etc., etc.

Mais l'âme de l'Opéra gît, non dans l'orchestre, mais dans le personnel du chant. J'espère qu'on sera assez galant, à Paris, pour ne pas trouver mal que je prenne cette fois de nos belles cantatrices une silhouette un peu plus précise que dans la lettre précédente.

Il y a quelques années, notre trésor de cantatrices était à sec; celles dont j'ai déjà parlé, toutes distinguées qu'elles fussent pour la plupart, avaient vieilli, étaient pensionnées: les espérances fondées sur de jeunes talents s'étaient évanouies, les cantatrices voyageuses ne plaisaient pas ou ne voulaient pas s'engager chez nous (comme Mme Schrœder Devrient). Bref, les choses vinrent à ce point, qu'on se vit quelquefois embarrassé sur le choix de l'opéra qu'il était *permis* de donner avec le personnel qui restait. Le répertoire du grand Opéra devint chaque jour plus mauvais : il n'était plus question de Gluck; Spontini ne pouvait plus faire exécuter ses propres opéras sans une assistance étrangère; il était impossible de faire entendre *Don Juan*, pas plus qu'un grand opéra de Rossini; on alternait entre *Fra Diavolo* et la *Dame Blanche*. Enfin parut un talent qui nous arrivait de Vienne, avec visa des douanes d'Autriche. Si j'écrivais une notice statistique sur cette ville impériale, j'y consignerais un paragraphe ainsi conçu: « Élève beaucoup de cantatrices pour l'exportation. » Mme Milder, Mme Schutz, Mme Seidler Mlle Sontag, Mlle Schechner, Mme Schrœder Devrient, sont toutes originaires de Vienne, ou y ont reçu un notable complément de leur éducation musicale, avant d'arriver chez nous, qui avons habitude de les perfectionner sous le rapport dramatique, et non sous celui du mécanisme. Le nouveau talent viennois, qui nous coûte déjà beaucoup de talents babyloniens (1), s'appelle Mlle Lœwe (*le Lion*). Si tous les lions lui ressemblaient, j'irais en Numidie, à Constantine, pour y former une troupe de lions. Mlle Lœve est une brunette élancée, un peu grande, avec de grands yeux noirs, un son de voix aimable et une agilité de gosier inouïe, depuis Mlle Sonntag; sa voix n'est que de l'espèce moyenne: sa méthode ne me plait que jusqu'à certain point; son jeu est souvent excellent, toujours animé, mais pas toujours de mon goût. En revanche, son trille, dans les cordes les plus aiguës, sur le *si* et l'*ut*, ses fusées, ses *fioriture*, sont parfaits. Pour le public, tout l'art du chant consiste, en grande partie, dans ces brillantes folies italiennes; aussi Mlle Lœwe est-elle du dernier bien avec le public; on assiége le théâtre quand elle joue; on l'accable de bravos, de rappels; on l'adore et même on

(1) Le talent babylonien, qui était le plus considérable, comme on sait, valait environ 20,000 fr.

Digitized by Google

l'idolâtre un peu. Bref, le public est tellement porté pour elle, que la direction trouva son avantage à engager à tout prix la cantatrice, et comme le contrat expirait il y a quelques mois, on l'a renouvelé récemment, et on donne à l'artiste 25,000 fr. par an (somme énorme pour l'Allemagne) pendant trois ans; environ 50 fr. de *feux* chaque fois qu'elle joue, et trois mois de congé chaque année. Comme elle est dans l'intention d'utiliser un de ces congés pour aller à Paris, j'ai jugé convenable de donner exactement ici son signalement critique pour éveiller, à l'égard de l'intéressante voyageuse, l'attention de la police française. On ne peut nier que son talent ne soit d'une espèce révolutionnaire, et qu'elle peut égarer facilement de jeunes cœurs.

Pour moi, je tiens au moins comme aussi dangereuse, sous ce rapport, une autre jeune cantatrice qui occupe notre scène depuis plus longtemps; elle s'appelle Caroline Grünbaum; ce nom est réputé dans le monde musical, car sa mère fut jadis la cantatrice la plus célèbre peut-être en Allemagne; on la surnomma la Catalani allemande. Sa fille est aussi une cantatrice vraiment allemande, mais dans un autre style; c'est de la peinture de genre en musique : gentillesse féminine, aimable parfum de jeune fille, naïveté toute charmante dans les rôles modernes, sont les signes caractéristiques de sa figure; son gosier n'a point une agilité fort remarquable, mais sa voix est suffisamment exercée pour rendre avec délicatesse les dessins mélodiques. On trouve rarement une Zerline plus gracieuse dans *Don Juan*. Elle remplit parfaitement le rôle principal dans le *Hans heiling*, de Marschner, dont nous avons déjà parlé. Enfin, tout ce qui n'est pas du haut style historique, mais ce qui s'allie le mieux au caractère et au charme de la femme, est son fait; aussi est-elle particulièrement employée dans les nouveaux opéras français, par exemple, dans *Fra Diavolo*, *la Dame Blanche*, *le Maçon*, *l'Éclair*, etc. Dans *l'Ambassadrice* et *le Postillon de Lonjumeau*, où le musicien a mis plus d'importance aux parties de bravoure, Mlle Lœwe est, au contraire, la principale cariatide qui soutient l'ouvrage. Il est à regretter que la voix de Mlle Grünbaum ait considérablement souffert dans ces derniers temps, par suite des pénibles efforts qu'elle a dû faire pour chanter dans les opéras de Spontini.

Notre troisième chanteuse est celle à qui j'assigne le premier rang; elle s'appelle Mlle de Fassmann; c'est une cantatrice pour le style grandiose et simple, talent indispensable en Allemagne, où Gluck est toujours révéré comme le plus grand maître de la musique dramatique. Une voix pleine et métallique, une belle figure, un chant noble, un jeu réfléchi, un don naturel de représentation plastique, distinguent cette artiste; elle est encore très-jeune et n'a guère fait que peu d'études, mais elle a sondé avec un coup d'œil *génial* les problèmes les plus difficiles de l'art dramatique : elle chante parfaitement l'*Iphigénie en Tauride*, *l'Alceste et l'Armide*, de Gluck. Il est seulement à regretter qu'elle ait peut-être négligé de travailler radicalement son organe. Ce n'est pas que nous exigions d'elle des coquetteries de chant et des rôles où ces finesses trouvent leur emploi; mais la voix même gagne par la pratique de la vocalisation, et l'on se prépare par des études difficiles à l'exécution des choses simples dont on relève ainsi la beauté, comme par la danse on améliore la démarche et la tenue; d'ailleurs, il est des rôles vraiment grands qui ne peuvent être représentés que par des cantatrices héroïques, et dans lesquels les traits sont nécessaires : de ce nombre sont les grandes créations caractéristiques de Mozart, telles que *Dona Anna*, *Vitellia* et *Sémiramis*, et *Desdemona*, de Rossini; et puis, presque tous les personnages féminins de rang supérieur sont dévolus par les compositeurs, Gluck excepté, au chant de bravoure héroïque, ce qui fait, pour toute femme qui veut être réellement cantatrice achevée, une nécessité de maîtriser toujours cette partie de son art.

Ici, je me permets une digression. Je me figure sans peine qu'à la lecture du passage dans lequel je prétends que Gluck est encore le plus grand maître de la musique dramatique, bien des gens se seront égayés sur le caractère gothique du goût allemand. Mais j'espère qu'il se trouvera aussi, à Paris, assez de connaisseurs qui savent combien (à l'exception de Mozart et de Beethoven, qui sont aussi grands dans un autre genre) tous les compositeurs modernes sont loin de Gluck. La mode, le goût d'une grande capitale, où, parmi un millier d'amateurs de théâtre, il s'en trouve à peine trois qui soient appelés à prononcer un jugement quelconque, ne classent point d'une manière réelle le mérite d'une œuvre d'art. Le goût de tout un peuple, de toute une époque peut se déprimer à un tel point, qu'il n'y ait plus possibilité de concevoir quelque chose de vraiment grand, de vraiment beau; le monde aime tellement retrouver dans l'art sa propre légèreté et la satisfaction de son sensualisme, qu'il éprouve un véritable effroi quand la muse lui apparaît dans toute sa hauteur, avec ses sévères exigeances, en imposant l'abandon des sentiments, des intentions et des calculs vulgaires. Un brave homme trivial ne peut apprécier le grandiose; il doit même le haïr, parce que dans le contraste que sa propre individualité fait avec le sublime, elle fait ressortir sa propre nullité; c'est la raison pour laquelle la plupart des auditeurs à la mode (dilettanti) détestent formellement Gluck, car il les repousse eux et leur nature, comme le Christ les Pharisiens. L'Italie témoigne jusqu'où peut aller l'aplatissement du goût; l'Italie, qui n'est même pas en état d'en-

Digitized by Google

tendre une operette française, parce qu'un pareil ouvrage exige que l'attention se porte sur l'ensemble, et forme une œuvre d'art où l'esprit et l'intelligence ont mis leur part, tandis qu'aux mélodies de Bellini, mélodies pleureuses et d'une mollesse *sardanapalesque*, chacun peut pendre son esprit au clou, et n'a besoin que d'écouter de la façon la plus nonchalante; c'est ainsi que l'art doit se faire plus commode chaque jour; et que pour l'estomac affaibli, paralysé des auditeurs, les mets les plus sains deviennent indigestes et même empoisonnés. Pourtant, cet état a ses limites, et les aberrations dans l'art n'arrivent jamais qu'à une certaine mesure, après quoi, la route tourne naturellement et revient au vrai beau. Des siècles s'écoulèrent pendant lesquels Raphaël fut peu estimé auprès des peintres postérieurs qui écrasaient sa simplicité par un luxe de moyens beaucoup plus séduisants; mais comme ceux-ci arrivèrent au dernier terme des écarts, on revint tout d'un coup à ce noble maître, tandis que les caricatures sont tombées dans l'oubli. C'est ainsi qu'on retournera aussi à Gluck, même à Paris, où son *Armide* a fait *fiasco* il y a quelques années; il faudra seulement qu'il soit remis en scène avec intelligence, et en supprimant ce qui fut en lui l'œuvre du temps et de la mode; et je suppose, en outre, qu'il se trouvera des chanteurs qui sauront le chanter et se montrer grands artistes sans le secours des *fioritures*.

S'il est vrai, selon mon opinion, qu'on revient enfin naturellement de tous les écarts artistiques, il faut bien que, moi aussi, je rentre de moi-même dans la véritable voie, et que je parle de l'Opéra de Berlin.

Au tour des chanteurs maintenant. Nous n'avons rien de bien remarquable à cet égard. Si l'on a reproché, avec quelque raison, à nos cantatrices allemandes de ne pas étudier et de rester ce que la nature les a faites, ce reproche doit atteindre encore davantage nos chanteurs allemands. Une bonne voix est d'ordinaire tout ce qu'ils apportent sur la scène, et alors ils apprennent beaucoup moins à chanter qu'à s'arranger avec leur défaut de culture. De là vient qu'on entend si rarement une attention achevée. Un seul à notre Opéra faisait exception pleine et entière; c'était E. Devrient, artiste que nous avons déjà cité, mais, depuis quelques années, il s'est presque entièrement retiré de l'Opéra, et se voue au drame. Là, il est incontestablement le premier de notre scène (sauf exception pour Seydelmann, que nous attendons en ce moment). C'est à la direction qu'il a imprimée que nous devons en grande partie nos meilleurs ténors.

Édouard Mantius. Voix d'une inexprimable douceur et d'une flexibilité agréable; il réunit à ces qualités une méthode supérieure qu'il a appliquée aux parties les plus nobles du chant et aux nuances délicates de l'exécution, mais sa voix n'est pas faite pour un grand espace. D'un effet inouï dans une petite salle, elle se perd dans le grand vaisseau de l'Opéra, de telle façon que le chanteur ne réussit que dans des situations ou dans des rôles tout à fait favorables, par exemple, dans l'adagio soutenu; et puis, M. Mantius est l'édition in-12 d'un homme. Sa personne est fort délicatement proportionnée; ses traits sont fort agréables, le tout en miniature; ainsi, il a quelques pouces de moins que la première cantatrice, Mlle Lœwe, ce qui fait sans doute à l'occasion un effet assez divertissant. Mais le petit ténor doucereux est le plus grand favori des dames: elles le promeneraient volontiers avec elles en Pompadour; aussi a-t-il blessé sensiblement un millier de cœurs quand il s'est marié il y a quelques semaines.

Le ténor *Eichberger* est tout l'opposé du précédent: c'est un homme grand et vigoureux, avec une belle voix, malheureusement cette voix est sur le retour, et d'ailleurs elle est encore bien inférieure à celle de Bader, qui était, comme je l'ai dit, un des principaux membres de notre ancien Opéra, qui chante encore, mais doit être jugé non d'après ce qu'il est, mais d'après ce qu'il fut jadis; tout comme le bassiste Blume, déjà nommé dans la lettre précédente.

Le pilier de basse sur lequel repose le théâtre a un nom qu'un Allemand peut à peine prononcer, nom tout à fait impossible pour un Français; il s'appelle Zschiesche. Voix ferme et pleine, instruction de musicien solide, agilité de gosier. Incomparable dans les chants bachiques et dans les banquets, il n'est pas assez noble, pas assez fin pour la scène; néanmoins, il s'est rendu inestimable en se faisant avec sa voix puissante et son sentiment imperturbable de la mesure, le point d'arrêt général quand l'incertitude et l'hésitation se font sentir.

La scène a gagné tout récemment un autre membre dans la personne de

Bœttcher. C'est un jeune homme qui jouait précédemment le cor à l'orchestre. Il a une magnifique basse du timbre le plus pur, et un bel extérieur; mais il appartient à ces chanteurs de la nature dont nous avons parlé. Il faudrait que la nature lui eût donné (ce qu'elle ne paraît pas avoir fait) une pleine corne d'abondance de génie pour qu'il pût devenir un artiste distingué sans études attentives et approfondies. La matière est à sa disposition; le Ciel lui a départi un bloc de marbre; puisse-t-il y appliquer le ciseau pour en faire une œuvre d'art.

Tel est l'état de l'Opéra de Berlin. Le personnel offre des vides, mais aussi de grands mérites; il est en général assez musicien pour entrer complétement dans l'esprit de la meilleur musique. Si le Ciel y ajoutait un bon ténor, qu'on ne saurait trouver actuellement en Allemagne, un ténor qui se fût affranchi des charges

Digitized by Google

et surcharges modernes, et se rattachât à cette pure école du chant allemand que représentaient Stumer, Bader, Devrient, Mantius, nous serions arrondis à souhait, et l'on n'aurait plus à désirer qu'une direction habile, pour remporter avec cette troupe d'élite les victoires les plus éclatantes.

Opéra de la Kœnigstadt.

. . . . . .
. . . Fuimus Troes, fuit Ilion et ingens
Gloria Teucrorum !

Cet opéra eut sa période éclatante, nous en avons parlé. Aujourd'hui, tout est évanoui; le présent est encore supportable; mais les chanteurs et les cantatrices changent si rapidement, qu'il y est à peine permis de parler du présent. Avant que cette lettre soit imprimée à Paris, la situation sera peut-être tout autre; je ferai donc tout aussi bien de garder le silence, me bornant à dire que l'Opéra a un maître de chapelle plein de zèle et de talent, Glaeser, et un excellent maître de concert, Léon de Saint-Lubin, qui est d'ailleurs un instrumentiste fort distingué; je parlerai d'eux plus tard, quand je ferai poser les compositeurs de Berlin.

— Le plaisir que l'Opéra ne lui donne pas, le public le cherche dans les concerts; nous en sommes inondés, comme presque toutes les grandes villes. J'ai éprouvé de tout temps une répugnance pour les concerts où l'on forme, de toutes les sortes de musique, une mosaïque bigarrée et inintelligente, de façon qu'au moment où je m'échauffe pour quelque chose, je suis refroidi par une production d'un caractère tout opposé. S'il y a au contraire identité de nature dans tous les morceaux, on est bientôt impatienté et ennuyé par la monotonie. Un concert tout à fait bon est une chose vraiment trop rare, un phénix qui nous apparaît tous les mille ans; je crois que je n'ai point encore vu cette merveille. Il me semble que l'action d'un drame sérieux ou comique peut seule soutenir, pendant trois heures et plus, l'intérêt qui s'attache à la musique. Une symphonie qui durerait trois heures nous tuerait; un oratorio produit déjà la moitié de cet effet. Écouter avec attention trois symphonies l'une après l'autre est quelque chose par trop difficile pour moi, et c'est comme s'il me fallait déjeuner, dîner et souper coup sur coup, sans qu'on me laissât un intervalle pour reprendre appétit; aussi ne suis-je pas fort porté pour les concerts en général, et je prétends qu'on ne peut vouloir en goûter que des parties. Je suis pourtant forcé de parler de ces ennemis à moi, et même d'en dire du bien, car nous avons ici des concerts, sinon tout à fait bons, du moins très-bons, relativement parlant.

Je les classe de la manière suivante : 1° les concerts spirituels; 2° les concerts classiques de musique instrumentale; 3° les concerts de virtuoses ou exécutants.

L. Rellstab.

(*La suite au prochain numéro.*)

CONCERTS DU CONSERVATOIRE.

ET DE LA RUE SAINT-HONORÉ.

Le programme de dimanche dernier était d'une grande richesse; on y voyait figurer d'abord la symphonie avec chœurs tout entière, l'allegretto scherzando de la symphonie en *fa* (la huitième de Beethoven), un solo de violoncelle par Chevillard, un air de Bellini chanté par Mlle Nau, et enfin l'ouverture d'*Egmont*.

Le public a écouté la symphonie avec chœurs avec une attention religieuse qui témoignait de son désir de s'identifier avec la pensée-mère de cette immense et merveilleuse composition. Je ne sais si la généralité des auditeurs a bien senti la grandeur et la sombre majesté du premier morceau..... A en juger par les applaudissements, on pourrait croire le contraire; mais cette preuve est du nombre de celles qu'il est bien permis de récuser. Pendant l'exécution du scherzo et de l'adagio, au contraire, l'assemblée a paru vivement émue; à chaque instant des exclamations admiratives s'échappaient de divers points de la salle, et à la fin de ce long adagio (il dure près de dix-huit minutes), l'enthousiasme a fait explosion. Il faudrait être, en effet, doué de l'organisation d'un Groënlandais pour ne pas sentir la beauté angélique d'une œuvre pareille. La seconde partie de la symphonie, quand le chœur vient se joindre à l'orchestre, est toujours celle qu'on goûte le moins. Nous avons essayé dans un précédent article d'expliquer cette différence; et nous persistons à en voir la cause dans la manière incontestablement défectueuse dont les voix sont écrites; dans l'impossibilité qui en résulte pour les chanteurs d'articuler bien nettement certaines notes, de prononcer les paroles, et de donner aux sons la plénitude et la force qui leur seraient nécessaires; et, enfin, dans l'inexactitude de la traduction. A ce sujet, il n'est pas hors de propos de citer un exemple qui pourra faire comprendre le danger que court une œuvre de cette nature en passant d'une langue dans une autre.

Tout le monde connaît la fameuse ballade de Goëthe (*le roi des Aulnes*), si admirablement mise en musique par Schubert. Avant que le jeune compositeur allemand eût songé à s'inspirer de ces beaux vers, Walter-Scott avait cédé à la tentation de les traduire en anglais. Sans doute, la traduction de l'auteur de *Waverley* est aussi fidèle et aussi poétique que Gœthe lui-même eût pu le désirer; la langue anglaise, d'ailleurs, a plus d'affinités que beaucoup d'autres avec l'allemand. Toutefois, entraîné soit par les exigences de la rime, soit par tout autre motif, il se permit dans quelques passages d'intervertir l'ordre du dialogue, de manière à faire prononcer *au père* des paroles rassurantes et pleine de tendresse, précisément à la place qu'occupent dans l'original les exclamations déchirantes de *l'enfant* épouvanté. Lorsque, plusieurs années après la publi-

Digitized by Google

cation de la ballade ainsi tradoite, la musique de Schubert vint à se répandre dans le nord de l'Europe, uo éditeur anglais crut faire nn coup de maître en adaptant au chef-d'œuvre du compositeur allemaod les vers du barde écossais, qui, d'ailleurs, reproduisaient exactement ceux de Goëthe, quant au oombre et à la mesure. La senle chose dont l'arrangeur ne s'occupa point, comme il arrive presque toujours eo pareil cas, ce fut le sens musical, l'expression; tellement que, n'ayant point tenu compte de l'ioversion de Walter Scott, la musique du rôle de l'enfant, destinée à peindre l'effroi, se trouva précisément placée sur les paroles consolantes du père, *et vice versa*. Il faut avouer que la licence était un peu forte, même pour un arrangeur.

Eh bien! saus méconnaitre en aucune façon l'immense difficulté qu'offrait la traduction française de l'ode à la joie de Schiller, il est constaot qu'en plusieurs endroits le sens primitif des paroles se trouve assez altéré pour que l'expressioo de la musique ne puisse plus être saisie, et paraisse même dépourvue de vérité. Je crois que le meilleur parti à prendre anjourd'hui serait de faire distribuer aux auditeurs nne traductioo littérale, en prose, de tout ce qui se chante dans la symphonie de Beethoven, en cooservaot scrupuleusement l'ordre dans lequel certaines strophes sont répétées.

L'allegretto scherzando de la symphonie en *fa* a excité des transports qui tenaient de la frénésie, et l'orchestre a dû l'exécuter une secoode fois, pour satisfaire ce bouillant enthousiasme.

Le solo de violoocelle de M. Chevillard a reçu également nn accueil des plus flatteurs; ce o'était que justice. L'air de la Somnambola a fait grand plaisir, moins comme compositioo, évidemment (bien que la phrase qui en forme le thème soit nne des plus heureuses de Bellini), que comme sujet d'une vocalisation élégante, facile et dessinée avec grâce, qui a fourni à Mlle Nau l'occasion de se montrer sous son jour le plus avantageux. Le timbre de cette voix si jeune et si fraîche a quelque chose de délicieusement enfantin; il ne lui manque qu'un peu de chaleur et d'animation.

L'ouverture d'Egmont ne reçoit jamais de bien vifs applaudissements, et c'est pourtant à mon avis une des plus belles que Beethoven ait écrites. Le caractère sombre, je dirais presque sauvage, de la première partie fait admirablement ressortir le grandiose et l'éclat de la péroraison. On y trouve oéanmoins quelques réminiscences assez saillantes de la symphonie en *ut* mineur; il est permis d'en faire la remarque, car le fait est excessivement rare chez Beethoven, et nous ne conoaissoos pas d'auteur à qui il soit moins arrivé de se répéter.

Le concert spirituel de la rue St-Hoooré avait attiré, sinoo la foule, au moins un auditoire nombreux et d'autant plus attentif qu'il était moins mélangé. Évidemment la contredanse perd du terrain. Après l'ouverture d'Iphigénie de Gluck parfaitement exécutée sous la direction de M. Valentino, Mlle Méquillet a obtenu un véritable succès en chantant d'une manière simple et noble un des beaux airs du Messie de Handel.

Ponchard s'est fait applaudir plus encore que de coutume daos son morceau de prédilectioo, la scène si touchante des Abencerrages de M. Cherubini. MM. Lafont et Gatterman, dans un dun brillant de piano et violon, ont dignement terminé la seconde partie, malgré l'impressinn profonde qu'avait prodnite, l'instant d'auparavant, la symphonie pastorale.

Ces concerts prennent de jour en jour une importance plus grande, due surtout à la tendance de l'habile chef d'orchestre qui les dirige, vers le côté sérieux et poétique de l'art. Disons aussi, pour être juste, que l'entrepreoeur seconde de tout son pouvoir les efforts de M. Valentino. On peut donc espérer que cette institution, si frivole dans l'origine, oe tardera pas à devenir digne de tout l'intérêt des vrais amis de la musique et du patronage de la bonoe société.

H. Berlioz.

CONCERTS.

Je n'en aurai pas le démenti; je l'ai juré; c'est une mission que je me suis donnée dans le monde musical; j'entendrai tous les concerts qui aoront lieu en ce saint temps de carême; et j'espère que ce dévouement me sera compté au jour où, devant le Père éternel, les sept trompettes du jugement dernier se feront entendre. Quel concert!

Voici venir une noble demoiselle de Bretagne, nommée Mlle Péan de la Roche-Jagu, qui s'est faite artiste et qui vient nous apporter son tribut musical; mais ce tribut n'est point, comme celui des concertants ordinaires, en exécutino personnelle instrumentale ou en vocalisation, c'est par ses compositions musicales que Mlle de la Roche-Jagu se manifeste au public. Élève de Reicha et de M. Berton, elle a su mettre à profit les leçons de ces illustres maîtres, et promet de devenir elle-même une célébrité féminine. Le concert qu'elle a donné jeudi passé, dans le foyer de la salle Ventadour, avait attiré un grand nombre de curieux. Nos premiers artistes avaient prêté leur secours à la nouvelle muse. Mlle Nau, de l'Opéra, cette madame Damoreau au petit pied (ceci soit dit sans calembour), Mlle Loveday, l'habile pianiste; Dérivis, Brod, Alard, Tulou, Chevillard et plusieurs autres infatigables et obligeants artistes, se sont distingués comme à l'ordinaire dans cette soirée musicale qui nous a révélé un nouveau compositeur, et nous a prouvé de nouveau nous avons eu récemment l'occasion d'analyser les beautés, et d'abord pourquoi n'en avoir exécuté que a première partie? Au reste, il valait mieux en demeurer là, que de continuer dans les mêmes errements; nous n'avons rien entendu d'aussi horriblement faux, le premier accord surtout, donné par les sept instru-

Digitized by Google

que si les femmes, comme Mme Pontret de Mauchamps, sont parfaitement ridicules de vouloir exercer des droits politiques, elles sont aptes, aussi bien que nous, à saisir toutes les finesses de l'art musical.

— Mlles Élisa et Hélène Cuodel, cantatrices anglaises, formées à l'excellente méthode de Bordogni, se sont fait entendre aussi cette semaine dans les salons de M. Pleyel. Nous avions eu déjà l'occasion d'apprécier, dans le concert de M. Georges Hainl, les brillantes facultés vocales de ces deux charmantes artistes dont les voix se marient de telle sorte qu'elles semblent n'en faire qu'une. La société fashionable des dilettanti français et de nos voisins d'outre-mer, qui assistait à cette soirée musicale, a donné à ces deux virtuoses anglaises de fréquentes marques de satisfaction; et tout nous fait penser qu'une seconde séance de ces intéressantes cantatrices n'attirerait pas moins de monde et aurait le même succès.

— Par déférence pour la critique, ou plutôt pour se faire annoncer, messieurs les donneurs de concerts envoient ordinairement des billets aux rédacteurs des journaux, en les priant de vouloir bien venir les entendre; car un concert dont on ne parle pas est comme un roman qui n'est pas lu et qui reste chez le libraire. Cette formalité de politesse, s'il elle n'endort pas tout à fait la critique, la rend plus douce et plus bienveillante. Il se trouve parfois des artistes qui négligent, méprisent ou bravent cette coutume: c'est bien héroïque; c'est fier, mais c'est beau. Une affiche-monstre, comme les comédiens ambulants en font apposer sur les murailles provinciales de Falaise ou de Carpentras, me révéla, mardi passé, qu'une colonie, une compagnie, une société de pianistes en commandite exploiterait dans la salle Ventadour, malgré la loi sur ou contre les associations. Ladite société ayant négligé la formalité de politesse dont je viens de parler, force me fut de prendre un autre moyen d'entendre ce concert, afin d'accomplir la mission exemplaire dont j'ai parlé au commencement de cet article. J'achetai donc, à un de ces nombreux marchands illicites qui abondent aux alentours des théâtres, un billet dudit concert, pour la somme de 75 centimes, et je pénétrai dans le temple de l'harmonie.

A l'exception du *Jeune Marin*, romance composée par Lafont, et fort bien chantée par Alexis Dupont, de l'Opéra; et de la symphonie concertante de Maurer, pour quatre violons, dite avec beaucoup de verve et d'ensemble, par Lafont, Alard, Lecointe et Oury, ce concert n'a été qu'un tohu-bohu musical assez grotesque. Qu'on se figure huit pianos rangés sur la scène, comme les huit cercueils dans *Lucrèce Borgia*, au théâtre de la porte Saint-Martin; qu'on se figure seize personnes de tout sexe, dont la moitié vêtue de blanc, comme si elle allait faire la première communion, on bien encore figurant une association saint-simonienne, venant pianoter, tapoter, clapoter, barboter devant le public, qui a fini par siffloter. Et pourtant il y avait dans ce rassemblement de pianistes des artistes de talent; mais quelle idée baroque aussi n'offre pas cette arithmétique musicale! En supputant, avec quelques connaissances en statistique, la capacité et le nombre des exécutants, on se serait bientôt convaincu que ces huit pianos, occupant seize individus possédant trente-deux mains, en eussent-ils eu quatre chacun, ainsi que Dantan les a données si spirituellement à Thalberg, et présentant ainsi, au moyen de la multiplication, ou effectif de soixante-quatre mains, ne pouvaient valoir les deux mains de ce même Thalberg sur un seul piano. Tel est mon sentiment corroboré de l'opinion générale.

H. Blanchard.

M. CÉSAR-AUGUSTE FRANCK.

Monsieur César Franck, jeune artiste, doué d'une heureuse organisation, nourrie et développée par des études consciencieuses, a déjà su recueillir maint succès partout où il s'est fait entendre; tout récemment encore, dans le brillant concert qu'il a donné, le public s'est plu à reconnaître le talent précoce du bénéficiaire, dont nous avons remarqué avec satisfaction les immenses progrès. Ce n'est plus un élève timide, qui s'essaie, sous la sauve garde d'un âge encore peu avancé; c'est un pianiste sûr de lui-même, au jeu nettement accentué et plein d'assurance; nous avons été surtout à même d'apprécier ces qualités dans la belle *fantaisie de Thalberg*, sur les motifs de *Don Juan*; un grand trio pour piano, violon et violoncelle, nous a convaincu que M. Franck n'est pas seulement un habile exécutant, mais qu'il peut devenir un compositeur distingué; la facture de ce morceau décèle une parfaite connaissance des ressources harmoniques; les principaux motifs, choisis avec goût, sont travaillés dans un fort bon style; les parties sont bien concertantes, les modulations assez neuves; en un mot, c'est une œuvre dont l'auteur mérite de sincères encouragements, et fait concevoir les espérances les mieux fondées.

Dans un duo sur des thèmes de *Guillaume Tell*, les deux frères Franck se sont partagé les applaudissements de l'auditoire; le jeune violoniste, âgé de dix ans, a un jeu pur, facile et rempli d'expression; aussi les bravos s'adressaient-ils autant à son habileté qu'à sa gentillesse. MM. *César Franck* et *Liverani* ont parfaitement rendu une sonate de Weber, pour piano et clarinette; l'exécution en a été irréprochable; impossible de mieux traduire la pensée large et profonde du compositeur. Nous voudrions ne point parler du grand septuor de Moscheles, cette page admirable dont

ments à la fois, était d'une affreuse discordance; avec un peu plus de soin on aurait aisément pu prévoir et éviter une semblable cacophonie. Pour en finir avec la partie instrumentale, disons que M. G. Hainl a délicieusement joué son solo de violoncelle, et qu'il a été chaudement applaudi.

La partie vocale du concert, confiée à des artistes de talent, offrait plusieurs morceaux remarquables; nous citerons, en première ligne, le beau quatuor de *Bianca et Faliero*. Dans un air d'*Inganno fèlice*, et dans un duo des *Puritains*, M. Oller nous a fait entendre une belle voix de basse, qu'il dirige avec méthode et facilité; Mlle Elisa *Cundell* ne nous a point semblé au-dessous de la réputation que certaines personnes lui ont faite; elle vocalise admirablement et avec une grande justesse; nous lui souhaitions seulement un peu plus d'âme et d'expression; sa sœur l'a très-bien secondée dans un duo de *Mercadante*. Un air allemand a fourni à M. *Huner* l'occasion de faire valoir son timbre de voix si mélancolique. Nous regrettons que ce jeune ténor n'ait pas chanté, avec M. Oller, le duo de *Mosé* annoncé sur le programme

Dans les divers morceaux de chant que nous venons d'énumérer, le bénéficiaire a payé de sa personne, c'est lui qui, tout le temps, a tenu le piano; le public lui a su gré d'un pareil acte de courage et d'abnégation.

G. Kastner.

NOUVELLES.

*** Nous avons montré Meyerbeer, présidant lui-même à la mise en scène des *Huguenots* sur le théâtre de Dresde. Mais à la veille de la représentation il est parti pour se dérober à sa gloire; le succès n'en a pas en moins d'éclat. Mme Schroeder Devrient, cette grande tragédienne lyrique de l'Allemagne, s'est surpassée elle-même dans le rôle de Valentine, pour se placer à la hauteur d'un tel chef-d'œuvre. Le roi, toute la cour, assistaient à la première représentation, et malgré la froideur habituelle d'un pareil public, l'enthousiasme tenait presque de la frénésie, surtout aux deux derniers actes.

*** Au nombre des concerts qui se sont succédé si rapidement depuis plusieurs jours, il en est un qui mérite de fixer l'attention, tant à cause des artistes distingués qui s'y sont fait entendre, que par l'apparition d'un nouveau piano sorti des ateliers de MM. Boisselot et fils de Marseille. Nous remercions sincèrement M. Fournier de nous avoir fait entendre, dans cette matinée musicale, ce jeune pianiste d'un si beau talent, M. Doëhler, dont la brillante expression et le mécanisme merveilleux ont admirablement fait ressortir toutes les qualités du bel instrument qu'il avait sous les doigts. Ce piano, que nous avons entendu et examiné avec attention, offre tous les avantages des pianos à queue. Quoiqu'il soit moins long que ces derniers de deux pieds environ, sa forme est élégante et gracieuse, il peut se placer facilement dans les appartements les plus petits, et, chose étrange, quoique les cordes soient moins longues, les vibrations se font sentir avec une grande puissance. Le son en est plein, les notes se détachent claires et perlées, les trilles, les gammes, les répétitions rapides de la même note; en un mot, tous les caprices de l'artiste s'exécutent sur ce clavier avec une admirable facilité. Il existe depuis longtemps un inconvénient grave dans les pianos à trois cordes, inconvénient qui résulte de la difficulté qu'on éprouve à les accorder : c'est pour y remédier que MM. Boisselot ont fait leur instrument à deux cordes. Ainsi égalité de son, réduction des proportions de l'instrument, élégance de forme, facilité du toucher, telles sont les qualités qui recommandent à juste titre les pianos de MM. Boisselot.

Depuis trois ans déjà ces habiles fabricants ont été honorés du titre de facteurs du roi; deux médailles à différentes expositions, et enfin un rapport de l'Institut, spécialement fait, et signé des noms les plus recommandables dans l'art musical, sont les résultats et la récompense de leurs travaux.

*** C'est jeudi 19 courant que doit avoir lieu à l'Académie royale de Musique, la représentation de Mme Cinti-Damoreau. L'intérêt qui s'attache à la bénéficiaire suffirait pour rendre cette représentation brillante et fructueuse; la composition piquante du spectacle ajoutera encore à l'empressement du public. On donnera : 1° les deux premiers actes de la *Muette;* Mme Léautier Volnys remplira le rôle de Fenella; Mme Cinti-Damoreau reprendra celui d'Elvire qu'elle a créé, et chantera le grand air, dont elle a fait le succès; Duprez remplira le rôle de Mazaniello. 2° La grande scène de la *Lucia di Lammermoor*, avec chœurs, opera de Donizetti; Duprez jouera cette scène, dans laquelle son beau talent puisera un nouveau triomphe. 3° *Actéon*, opera-comique, de MM. Scribe et Auber, composé d'abord pour l'Opéra, et rendu ainsi à sa destination première; Mme Cinti-Damoreau remplira le rôle de Lucrezia, qu'elle a créé; Derivis jouera le prince Aldobrandi, créé par Inchindi; Mlle Plessy, de la Comédie-Française, remplira le rôle d'Angéla; un intermède, destiné à amener un duo bouffe de Fioravanti entre Mme Cinti-Damoreau et Levasseur, sera ajouté à cette pièce, et les personnages de Diane et d'Eucharis apparaîtront sous les traits gracieux des sœurs Elssler. 4° Enfin, la reprise du *Carnaval de Venise*, l'un des plus charmants ballets de l'Opéra; Mlle Fanny Elssler remplira le rôle d'Angélina, Mlle Louise Fitz-James celui de la comtesse. Mlles Elssler danseront un pas de deux; Mlle Louise Fitz-James dansera un pas avec M. Frémelle, et M. Mabille et Mlle Nathalie Fitz-James exécuteront la *Jota Aragonèse*.

*** Duprez avait fait une promesse à la direction précédente du théâtre de Rouen. Il ne se piqua pas seulement d'être un grand artiste, mais un parfait honnête homme, deux qualités qui ne doivent jamais, et qui commencent en général à ne plus être séparées. Notre illustre ténor ne s'est donc pas cru dégagé de sa parole même par la mort prématurée de M. Walter. Il s'est rendu la semaine dernière dans la patrie de Corneille et de Boieldieu, où il a été accueilli par une brillante sérénade. Nous n'essaierons point de décrire l'enthousiasme qu'il a excité dans *Guillaume-Tell*, qui était son triomphe jusqu'à la représentation de *Guido et Ginevra*, où il s'est surpassé lui-même. Les Rouennais, qui n'ont pu le juger dans le dernier chef-d'œuvre de M. Halévy, ne conçoivent rien qui soit au-dessus de la passion et du charme mélancolique qu'il déploie tour à tour dans le beau rôle d'Arnul; leurs journaux épuisent toutes les formules admiratives.

*** Pourquoi nous lasserions-nous de parler des concerts, puisque le public ne se lasse point d'y courir? Signalons celui qu'a donné dans la soirée du 7 avril, au foyer du Théâtre-Italien (salle Vendadour), Mme Feuillet Damus, harpiste de la reine des Belges. Cette virtuose du premier ordre a exécuté, avec une rare perfection, deux morceaux composés par elle, une grande fantaisie sur des motifs des *Huguenots*, et une fantaisie de salon sur l'air : *O ma tendre musette*; son succès a été complet, et le nombreux auditoire qu'avait attiré son talent aurait pu, en fermant les yeux, croire que Labarre était revenu d'Angleterre. A côté de la bénéficiaire, ont brillé d'autres talents dignes de lui servir d'auxiliaires, l'habile pianiste, M. Hallé, Mme Anna Wideman, qui a chanté avec une voix puissante un air de Bellini; M. Müller, contrebassiste du grand duc de Hesse, qui n'est vraiment pas un potentat assez considérable pour se permettre de tels artistes; enfin Mlle Drouart, qui prend un rang distingué parmi nos cantatrices de concert. Elle a enlevé tous les suffrages dans deux beaux airs, celui de *Robin-des-Bois*, *Sem'abbandoni* de Mercadante. Aussi le public lui a-t-il improvisé à plusieurs reprises un accompagnement des plus flatteurs. Au reste elle commence à en contracter l'habitude; et dernièrement dans les brillants salons de Mme la duchesse de D**, où se pressaient cinq cents invités, l'élite des notabilités de la politique et des arts, Mlle Drouart a partagé les applaudissements avec les Géraldy, les Panofka, les Doëhler.

*** M. Doëhler donnera mardi prochain 17 avril, un concert au théâtre Ventadour qui doit être d'un éclat peu ordinaire. Le succès immense qu'a obtenu vendredi dernier, au Conservatoire, cet étonnant virtuose, nous en est une garantie. Certes, après avoir entendu de pareils prodiges, on peut se demander ce que deviendra l'art du piano dans quelques années, et si pour cet instrument l'impossible existe. M. Thalberg, ami et admirateur de M. Doëhler, se fera entendre le même soir avec le bénéficiaire dans des morceaux à quatre mains et à deux pianos.

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

5e ANNÉE. — N° 16.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 22 AVRIL 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — L'entrevue, par M. BLANCHARD. — Opéra, Concert de Thalberg et Dœhler; représentation de Mme Damoreau. — Concerts: MM. Carulli, Ad. Gutmann, Élise Jupin, Dœhler. Concert accompagné d'escrime par M. BLANCHARD. — Séance musicale donnée à l'Hôtel-de-Ville par les élèves des écoles gratuites, par M. Ad. de LAFAGE. — Lettre de M. le baron Blin. — Nouvelles. — Annonces.

L'ENTREVUE.

La première fois que Voltaire se trouva vis-à-vis de Frédéric II, ce fut à Vezel; il accourait, empressé de voir un roi brillant d'imagination et de gloire, et tel qu'il s'était révélé dans ses lettres; il trouve un homme en uniforme, couché sur un lit de camp, tremblant et suant la fièvre, et qui lui demande aussitôt une sorte de mémoire ou manifeste pour réclamer de la ville de Liége une dette ancienne ou prétendue qu'on ne voulait pas lui payer. Tous les détails de ces premières relations du grand roi et du grand poëte sont piquants, bizarres, intéressants même; mais bien que Frédéric, dont notre ami Tulou prétend posséder la flûte, fut bon musicien, et que par conséquent ce personnage soit de notre domaine, ce n'est pas de la singulière entrevue qu'il eut avec Voltaire dont nous voulons entretenir nos lecteurs.

Sera-ce de l'*Entrevue*, comédie en un acte, en vers et à caractères faux, froids, précieux et maniérés, dont nous allons nous occuper? Non. Fleury et Comtat galvanisèrent de leur diction élégante, sur la fin du siècle dernier, ce petit acte mort-né du sieur Vigée, éditeur de l'Almanach des muses, qui essaya de devenir un homme politique, et qui n'y réussit pas plus qu'à se faire auteur dramatique; d'ailleurs sa comédie n'est pas assez intéressante pour nous arrêter plus longtemps.

L'entrevue de Napoléon et d'Alexandre à Tilsitt, sur le Niémen, fut très-importante et d'un grand intérêt politique dans le temps, mais il n'en reste rien, et d'ailleurs ce n'est pas de cet intérêt-là que se préoccupent les lecteurs de la *Gazette musicale*. Nous imiterons donc la philosophie de ce vieux grenadier républicain de la grande armée, qui disait : — J'était à laver mes guêtres dans le Niémen pendant c't' entrevue, et je n'sais pas ce qui s'y dit.

Nous vous prierons de vouloir bien vous reporter à un demi-siècle en arrière, c'est-à-dire vers 1788. Il existait alors à Londres un fort aimable gentleman nommé lord Exwellsey, grand amateur de musique, et, du reste, très-bizarre de son naturel; les soirées musicales qu'il donnait avaient toujours quelque chose d'inattendu et de singulier qui ne laissait pas que d'être fort amusant.

Un jour que mylord Exwellsey avait réuni dans son hôtel la plus brillante société de Londres, il pria ses invités de vouloir bien se retirer dans les pièces contiguës à son salon de concert qui était circulaire. Il fit fermer hermétiquement toutes les portes qui don-

Digitized by Google

naient sur le salon, excepté celle d'entrée, et recommanda expressément à son monde de garder le plus profond silence; il y veilla d'ailleurs lui-même, ce qui n'était pas une précaution inutile, dirait un vaudevilliste, car il y avait là un essaim de jeunes et jolies ladyes.

Quelques moments après cette séquestration, il entra dans le salon de musique un individu qui, tout étonné de le voir désert et à peine éclairé, se mit à se promener les mains derrière le dos, pensant qu'il était arrivé trop tôt. Au bout d'un quart d'heure, un autre personnage se présente dans le même salon, et ne paraît pas moins surpris que le premier de ne pas trouver plus nombreuse compagnie. Après s'être salués réciproquement, nos deux individus se mettent à se promener silencieusement, chacun de son côté. L'un des deux, ennuyé cependant d'un pareil exercice, s'assied devant un piano et se met à préluder vaguement; puis sa pensée prenant une forme plus précise, plus complète, frappe l'auditeur qui se promenait et le force de s'arrêter. Il était près d'un autre piano qui se trouvait à l'opposé du premier, il s'y place aussitôt, et saisissant l'idée musicale qu'il entend, il s'y associe, s'identifie à elle, la domine, l'embellit, l'enrichit, la fait sienne de telle sorte, que celui qui la créa l'abandonne par caprice ou par dépit, et attaque un *sujet* de fugue grave, large, commençant par la tonique et finissant sur la dominante. L'interlocuteur en fait aussitôt la *réponse* avec l'altération voulue pour revenir sur la tonique; et lorsque son rival reprend le sujet dans son intégrité, il fait intervenir sur le thème, lui, un second *sujet* qui, par sa grâce et sa légèreté, contraste avec le premier, et chacun ensuite, par un épisode pris dans le caractère de la fugue, improvise, module et promène les deux *sujets* ensemble ou alternativement, dans tous les tons relatifs : puis viennent les *stretti* pressés, enchevêtrés, inattendus, trouvailles mathématiques dont Sébastien Bach aurait été jaloux; puis s'échappant *del carcero duro* de la fugue sévère, l'un et l'autre s'émancipant dans une *coda*, dans une péroraison en musique libre, capricieuse, folle, mais toujours en style fugué cependant, ils se jettent les idées les plus audacieuses et les plus brillantes, comme s'ils semaient à pleines mains des perles et des diamants; et comme les larges proportions de la cadence finale, assez niaisement qualifiée de parfaite, ne lui va point, brisant tout à coup ses inspirations par une cadence interrompue, l'un de ces improvisateurs extraordinaires se retournant rapidement vers l'autre, s'écrie avec enthousiasme : — Vous êtes Clementi! — L'autre reprend aussitôt : — Vous êtes Mozart!

Effectivement, Muzio Clementi et Wolfang-Amédée Mozart se connaissaient, s'aimaient, s'admiraient mutuellement par leurs ouvrages, mais ils ne s'étaient jamais vus. — Ah! mon ami, que vous avez été beau! dit l'auteur de *Don Juan*. — Que vous avez été sublime! lui répond le célèbre pianiste, et ils étaient dans les bras l'un de l'autre, lorsque les portes qui donnaient sur le lieu de cette intéressante scène s'ouvrirent avec fracas, et les deux artistes, étonnés, se virent entourés, applaudis par l'élite de la haute société anglaise réunie chez lord Exwellsey.

HENRI BLANCHARD.

THÉATRE DE L'OPÉRA.

Concert de MM. Thalberg et Dœhler. Représentation de Mme Damoreau. Concert du Conservatoire.

Les concerts de l'Opéra sont d'ordinaire assez froids; celui que MM. Thalberg et Dœhler viennent de donner au bénéfice des pauvres fait exception à la règle commune. Cela se conçoit : les Parisiens sont avides de nouveautés, et le succès extraordinaire, obtenu dans les salons et au Conservatoire par le jeune pianiste qui nous arrive d'Italie, ne pouvait manquer d'exciter vivement la curiosité publique. Après la curiosité sont venus l'intérêt, l'admiration et l'enthousiasme. M. Doehler est aujourd'hui classé dans l'opinion parmi les virtuoses les plus étonnants qu'on ait jamais entendus. L'épithète d'étonnant n'est point ici pour indiquer une habileté mécanique et une aptitude spéciale aux tours de force; loin de là, selon nous, M. Doehler est avant tout mélodiste élégant et harmoniste original. Quant à sa facilité à découvrir et à exécuter des dessins nouveaux, des combinaisons imprévues et même inconnues jusqu'ici dans l'art du piano, elle tient, il est vrai, du prodige : rien de plus net, de plus clair, de plus brillant qu'une pareille exécution ; on croit presque toujours entendre trois ou quatre mains parcourant le clavier avec une agilité et une énergie rares; mais, à tout prendre cependant, c'est moins encore cette richesse, cette force, cet éclat, qui ont arraché de si vifs applaudissements à la foule, que la grâce exquise, la délicatesse et le charme qu'on a trouvé dans les moindres détails de l'exécution de M. Doehler. Ses compositions, en outre, ou, si l'on veut, ses arrangements, décèlent une connaissance sérieuse et approfondie des ressources de l'art. La fantaisie sur *Guillaume Tell*, en particulier, nous a paru parfaitement conçue. Il est inutile, je pense, de chercher ici à faire comprendre au lecteur comment le jeune pianiste emploie soit pour le chant, soit pour l'accompagnement, le petit doigt et le pouce de chacune de ses mains, je n'y parviendrais pas; je me bornerai à dire que c'est à l'aide de ses deux doigts qu'il vient à bout de réaliser des propositions musicales qui, au premier coup d'œil, paraissent inconciliables avec les idées généralement admises sur l'étendue des ressources du piano.

Digitized by Google

Son succès, je crois l'avoir déjà dit, a été immense, non-seulement au Conservatoire, mais encore à l'Opéra, le lieu du monde où la musique et les musiciens de concert produisent le moins d'effet. M. Thalberg avait voulu s'adjoindre son émule et ami pour cet acte de bienfaisance; il a dignement terminé la soirée par la célèbre fantaisie sur Moïse, que le public, à la fin comme au début d'une séance musicale, qu'il soit dispos ou fatigué, applaudit toujours avec transport. M. Allard, dans un solo de violon, et après lui Mlle Nau, dans l'air du *Barbier de Séville*, ont également mérité le chaleureux accueil qui leur a été fait. La critique s'occupe de ces deux artistes beaucoup moins qu'elle ne le ferait, si elle était juste, tandis qu'à l'égard de tant d'autres elle encourt journellement le reproche contraire. Le programme commençait par l'ouverture de *la Flûte enchantée*, de Mozart; ce chef-d'œuvre, admirablement exécuté par l'orchestre de l'Opéra, a passé presque inaperçu. Tant pis pour le public!!!....

La vérité nous oblige à dire que la représentation de Mme Damoreau, malgré le talent de la bénéficiaire, presque sans rival dans son genre, a paru longue et froide. Les applaudissements, les couronnes, les appels n'ont pourtant pas manqué; la charmante cantatrice a fait merveilles dans la grande cavatine, écrite naguère pour elle par M. Auber. Mme Volnys a joué avec âme et intelligence le rôle de Fenella; Duprez et Massol ont enlevé la salle entière dans le duo du second acte; la danse et les poses des deux sœurs Essler n'ont jamais paru plus ravissantes. Duprez a arraché des larmes par l'expression déchirante avec laquelle il a dit la dernière scène de *Lucia di Lammermoor;* et cependant, malgré les efforts réunis de ces talents de nature si différente et si rare, on s'est ennuyé, on a presque dormi.....; ce qui n'empêche pas Mme Damoreau de vocaliser comme un rossignol, et de phraser la mélodie comme une des plus grandes musiciennes que l'on connaisse.

La recette a dépassé, dit-on, 27,000 francs.

Les derniers concerts du Conservatoire ont été fort remarquables. A celui du Vendredi-Saint, Duprez a chanté, avec son beau style accoutumé, le rôle du Christ dans l'oratorio de Beethoven. Cet ouvrage, qui appartient à la première manière de l'auteur, ne se soutient qu'avec peine, quelque grand que soit son mérite, à côté des immortelles symphonies. Dans la dernière séance, celle du jour de Pâques, M. Schwenke a fait exécuter un *Benedictus* d'un bien beau caractère et d'un effet ravissant, que le public et les artistes ont également apprécié. Ce morceau, essentiellement religieux, est écrit pour quatre voix seules, avec accompagnement de trois violoncelles, de toutes les autres basses de l'orchestre en masse, et de quelques instruments à vent; cette combinaison est des plus heureuses. Nous y reviendrons.

S***.

CONCERTS.

— M. Carulli a donné cette semaine une séance dramatico-musicale qui sortait du genre des concerts qui surgissent de tous côtés. Il s'agissait ici d'un mystère, traduit ou imité d'un manuscrit du quatorzième siècle, et dans lequel figurent ou plutôt interviennent musicalement Marie, Joseph, Gabriel, des chœurs de séraphins, enfin Satan et ses démons; tous ces personnages procèdent par duos, trios, airs, chœurs qui font un drame-oratorio qui n'est pas sans intérêt. Ces chants simples, en style biblique, accompagnés seulement par le piano, l'orgue et la harpe, ont quelque chose de religieux, de gothique et de solennel, qui repose le public de nos éternelles fantaisies et airs variés de salon, auxquels on est si souvent tenté d'adresser le fameux mot de Fontenelle : « Sonate, que me veux-tu! »

Mlle Hallez, chargée du rôle de Marie, l'a dit et chanté avec une sensibilité, une expression, une âme musicale et dramatique, dignes des plus grands éloges. Dans une romance avec récitatif, après l'Annonciation par l'ange Gabriel, elle a exprimé les tressaillements de sa divine maternité d'une manière toute remarquable.

MM. les comte, vicomte et baron de Torcy de Manoi et de Soucy se sont fort bien acquittés de la partie vocale de ce scenario du moyen-âge, intitulé : *l'Annonciation.*

Si la musique de M. Carulli manque un peu de variété de rhythme, de verve, elle est consciencieusement faite; elle est bien écrite, d'un beau caractère d'antiquité, d'une belle couleur religieuse; enfin, c'est la tentative d'une forme nouvelle, qui mérite d'être encouragée, c'est pourquoi nous engageons fort M. Carulli à ne pas s'en tenir là.

— Le lendemain de cette séance, nous avons assisté à la soirée musicale de M. Adolphe Gutmann, élève de M. Chopin. Ce jeune pianiste se fait remarquer par beaucoup de netteté, plus de grâce que de force; il a dit avec MM. Vidal et Franchomme un grand trio en *si* bémol de Beethoven : l'exécution, en général, en a été un peu molle, cela sentait un peu trop la musique de chambre, le trio intime; mais dans un morceau de Weber, œuvre du reste pleine de vie, de chaleur, d'idées fortes et gracieuses, M. Gutmann a montré qu'il comprend bien Weber; et le traduire ainsi qu'il l'a fait pour l'auditoire d'artistes distingués qui étaient venus pour l'entendre, c'est montrer qu'on a de l'avenir en soi, et que l'on est digne d'être l'élève du compositeur pour le piano, le plus justement célèbre de notre époque.

Digitized by Google

— Le concert donné jeudi, 12 avril, par Mme Élise Jupin dans les salons de Pape, n'a pas été un des moins brillants de la saison. Mme Jupin possède un talent remarquable sur le piano. A son aplomb de bonne musicienne presque allemande, elle joint la légèreté, la fermeté, la chaleur, la poésie même qui distingue l'artiste qui sent vivement; et cette animation physique qu'elle met dans son exécution révèle, quoi qu'on en dise, un sentiment profond de l'art. Un trio pour piano, violon et violoncelle, sur la marche d'*I Capuleti ed i Montecchi*, arrangée avec infiniment de goût par M. Jupin et exécuté par lui, M. Rignault et Mme Jupin, a ouvert la séance. Ce morceau a été dit avec autant de verve que d'ensemble. M. Roger, acteur de l'Opéra-Comique, dont le talent de chanteur ne nous paraît pas encore de force à se produire dans un concert, nous a dit l'air classique des *Abencerrages*, de Chérubini, de manière à rappeler, au souvenir de chacun, que Ponchard a toujours produit un grand effet en chantant cet air. M. Roger a la voix fort peu posée, et il se sert intempestivement de deux ou trois notes de fausset qui ne produisent pas un bon effet. Ce n'est pas la voix qui manque à M. Roger, mais nous craignons que ce ne soit l'âme musicale. Mlle Jenny-Colon, qui n'est pas non plus cantatrice de salon, et qui même redoute le public de concert, malgré la confiance que devrait lui donner sa voix délicieuse, s'est cependant distinguée dans cette soirée musicale. Avec l'air du *Concert à la Cour* et celui de *Piquillo*, si difficiles tous deux, elle a dit d'une grâce charmante une chansonnette qui a prouvé l'axiome : « Qui peut *le plus* peut le moins ». Après une *fantaisie* de harpe fort bien exécutée par Mlle Beltz, jeune artiste de seize ans, et un air varié pour violoncelle dit par M. Rignault, Mme Jupin nous a fait entendre un admirable morceau de Weber, assez mal accompagné par un quatuor, pour le dire en passant; puis la bénéficiaire a terminé cette intéressante soirée par un grand duo, qu'on pourrait aussi qualifier de long, pour piano et violon, par Osborne et Debériot, fort bien exécuté par Mme et M. Jupin ou M. et Mme Jupin;

Car il n'importe guère
Que Monsieur soit devant ou Madame derrière,

excepté dans le ménage de Mme et M. Pinchon.

M. DŒHLER.

Ce jeune et intéressant pianiste, venu le dernier, et qui s'est placé de prime abord sur la même ligne que nos plus grands pianistes, avait joué au Conservatoire et à l'Opéra de manière à donner le plus vif désir à ceux qui l'avaient entendu de l'entendre de nouveau : aussi la salle Ventadour était-elle des mieux garnies, mardi passé, par les nombreux admirateurs du beau talent de M. Dœhler.

Les variations d'un septuor de Beethoven, exécutées par MM. Tilmant, Urhan, etc., ont ouvert la séance, et ont été dites avec autant de verve que d'ensemble. M. Alizard, avec sa belle voix de basse, est venu lancer son manifeste contre le Riche-Avare que nous lui avons déjà entendu exécuter plusieurs fois, et qu'il dit toujours avec autant d'énergie que d'expression. Dans sa *fantaisie* sur les motifs d'*Anna Bolena* (1), M. Dœhler s'est montré aussi bon compositeur qu'habile exécutant. Ce morceau, dont le commencement est dit par l'auteur avec la main gauche seulement, est aussi riche d'harmonie qu'une pièce à quatre mains. Après cette introduction si neuve et si originale, il aborde le thème qu'il varie avec un art infini et qui vous laisse dans le doute de ce que vous devez admirer le plus de la composition ou de l'exécution.

Dans un air italien chanté par Mlle Nau, qui possède une voix très-haute, l'intonation a quelquefois été comme sa voix. Nous conseillons à cette élégante cantatrice de faire attention à ce petit inconvénient qui pourrait devenir grave par la suite. M. Franco Mendes est un violoncelle de talent : Mlles Cundell ont chanté comme on compose dans la Grande-Bretagne, leur patrie; M. Lafont, de l'Opéra, a dit avec beaucoup de goût et d'expression une romance intitulée : *Celle que j'ai rêvée*.

Thalberg est venu nous dire ce délicieux andante que nous connaissons tous, et qu'il a déjà fait entendre dans les salons de M. Erard; et puis l'autre Thalberg, Dœhler enfin nous a redit cette *fantaisie* si brillante sur *Guillaume Tell*, qui produit toujours le plus grand effet; et au moment où le Pylade et l'Oreste, le Castor et Pollux, les deux frères siamois du piano allaient nous exécuter l'*Hommage à Haendel*, ce grand duo pour deux pianos, dans lequel Moschelès a jeté tant de savoir et d'imagination, voici venir un épisode inusité dans les concerts. Un billet est jeté sur la scène, et un bon Allemand, qui se trouvait là et avait ramassé ce papier sans trop savoir pourquoi, est invité par un grand nombre de spectateurs à faire part au public de ce qu'il contient. Notre acteur improvisé hésite, étudie le document qu'il a entre les mains, et, cédant enfin au vœu général, il vient lire au public avec un accent naïvement tudesque : — Monsié Thalberig, il être prié par le puplic té chouer la fantaisie té Moïce. — Bravo! bravo! oui, Moïse, Moïse! — Et Thalberg, se rendant à ces invitations flatteuses, vient avec cet air modeste que vous lui connaissez nous dire ce morceau que ses deux mains multiples nous font toujours croire à grand orchestre. Le concert a été terminé par le grand duo de Moschelès, et trois salves d'applaudissements ont accompagné la retraite des deux rivaux amis.

(1) Nos abonnés recevront ce morceau avec un des prochains numéros de la Gazette.

Digitized by Google

Concert accompagné d'escrime, ou assaut mélangé de musique, donné dans la petite salle du Conservatoire.

J'ai lu quelque part, dans un écrivain compétent pour le dire, que la plupart des articles de nos journalistes sur la musique pouvaient parfaitement s'appliquer à l'art de faire des armes. Il est certain qu'il y a une similitude de termes dans les deux sciences qui peut bien les faire confondre avec les hypercritiques en littérature, s'obstinant à parler de ce qu'ils ne savent pas, ou qu'ils ne savent que superficiellement. La tierce, la quarte, la quinte sont des mots qui conviennent en même temps à l'harmonie et à l'art de tuer son homme par raison démonstrative, ainsi que Molière nomme l'escrime. On pourrait donc dire qu'on ne savait qu'admirer le plus dans la séance donnée au Conservatoire, samedi 14 avril, par M. Grisier, au bénéfice de M. Munge, de l'aplomb et de la vélocité d'archet ou de fleuret des jeunes Hermann et Grisier. Ce dernier, neveu de notre habile maître d'armes, est digne, par la rapidité de son coup d'œil et de son exécution, de la belle école où il s'est formé. Le son pur, le style élégant, mais un peu froid de M. Triebert sur le hautbois et le cor anglais ont plus d'affinité avec la manière académique, élégante de MM. Grisier et Rocamir père, premier maître aux lanciers. Enfin, MM. Alliac, Gary, Munge, Pelte, Toire, Court, Rocamir fils, Blot et Valet ont mis autant d'harmonie dans leur jeu que M. Lefébure, organiste de Saint-Roch, en a fait sortir des différents jeux de l'orgue du Conservatoire, sur lequel il a improvisé avec autant d'aisance et de sûreté que M. Grisier en met à boutonner son adversaire.

Dans l'intervalle de chaque assaut, douze élèves du Conservatoire ont exécuté des fanfares avec assez d'ensemble, mais dans lesquelles on aurait désiré que les nuances de *piano* et de *forte* fussent un peu mieux observées. Cette amusante et intéressante séance a été égayée par une demi-douzaine de chansonnettes chantées de la manière la plus plaisante par Levassor, qui provoque un rire général et de si bon aloi quand il fait dire à son *vétéran* de garde à l'Opéra et à la Chambre des Députés :

Vive mon colonel
Et monsieur Daponchel !

Henri Blanchard.

SÉANCE MUSICALE

Donnée à l'Hôtel-de-Ville par les élèves des écoles gratuites d'enseignement mutuel de la ville de Paris, sous la direction de M. Wilhem, inspecteur général desdites écoles.

Ce fut vers la fin de 1819 que la Société pour l'instruction élémentaire, occupée depuis plusieurs années de l'introduction de l'enseignement mutuel en France, décida sur la proposition de M. de Gérando, l'un de ses membres, que le chant ferait partie des connaissances élémentaires enseignées aux élèves. M. Wilhem proposa dès lors une méthode au moyen de laquelle, par une sage distribution du travail, le système mutuel pouvait être appliqué à la musique. Les premiers essais du professeur ayant été couronnés du succès le plus encourageant, l'enseignement du chant fut, au commencement de 1820, introduit dans les deux écoles de la Société, et successivement dans neuf écoles de la ville de Paris. Les avantages généraux de l'introduction du chant dans les écoles et les avantages particuliers de la Méthode-Wilhem se trouvant, en 1835, constatés par quinze années de succès, le conseil municipal vota unanimement l'enseignement du chant dans toutes les écoles communales de Paris, et il fut donné immédiatement à trente nouvelles écoles. Presque en même temps, l'administration de la ville de Paris fit ouvrir des classes de chant pour les adultes ; il en existe aujourd'hui six de ces dernières : l'ouverture de la première remonte à février 1835; c'est le premier cours de ce genre qui ait eu lieu dans la capitale, et qui ait offert cette intéressante réunion d'ouvriers consacrant à l'étude du plus beau, ou du moins du plus *intelligible* des arts, les soirées dont les travaux de leur profession leur permet de disposer.

Mais ce n'était pas tout d'avoir établi un enseignement général du chant; il fallait en rendre les bons résultats évidents pour ceux qui n'ont point occasion de visiter les écoles, et, en même temps, donner des soins particuliers aux élèves qui annonceraient des dispositions heureuses. M. Wilhem y a pourvu au moyen de réunions mensuelles qu'il a nommées *Réunions de l'Orphéon*. Voici en quoi elles consistent : chaque semaine les meilleurs élèves de trois arrondissements de la capitale se réunissent le jeudi, pour l'étude de chants et morceaux d'ensemble ; ces réunions partielles forment les éléments d'une séance générale qui a lieu de trois en trois mois, à l'Hôtel-de-Ville. Nous avons assisté, le dimanche premier avril, à l'un de ces exercices trimestriels, et nous croyons faire une chose agréable aux lecteurs de la *Gazette* et aux amis de l'art musical, en lui consacrant quelques lignes.

Il faut remarquer avant tout que les élèves chantent sans aucun accompagnement, et ne sont pas même soutenus par des contre-basses. Un *moniteur* prend le ton sur le diapason et le communique aux élèves ; le directeur indique le mouvement par une mesure d'avertissement, et le chœur part sans la moindre hésitation. On doit ensuite observer que cette masse de plusieurs centaines d'individus n'est en définitif composée que *d'élèves amateurs*, n'étudiant la musique que tout à fait accessoirement, et qui, hors de leurs classes, n'ont pour ainsi dire aucune occasion d'en faire et d'en en-

Digitized by Google

tendre. Enfin, il ne faut pas perdre de vue que l'exécution a lieu après UNE SEULE répétition faite quelques instants auparavant, ce qui ne saurait être autrement en raison de l'impossibilité de réunir à volonté tant de personnes diversement occupées et habitant souvent les points de la capitale les plus éloignés du centre.

Les exécutants étaient, dimanche, au nombre d'environ quatre cents, dans lequel nombre, les voix de jeunes filles et de jeunes garçons entraient pour plus des deux tiers. Parmi les morceaux qui ont été chantés, nous avons remarqué une marche de l'*Idoménée* de Mozart, disposée en vocalise, et qui a donné aux élèves l'occasion de faire entendre un excellent effet de *decrescendo*, le chœur semblant s'éloigner peu à peu, et enfin s'éteindre tout à fait. Un cantique, tiré du *Joseph* de Méhul, a été exécuté avec non moins de perfection; enfin, nous aurions voulu que M. Halevy se trouvât à la séance pour entendre un chœur de son *Dilettante d'Avignon*; l'exécution l'aurait contenté un peu mieux que celle dont il est obligé de s'arranger à l'Opéra-Comique.

Divers autres morceaux ont été également fort applaudis; le chœur d'ouverture à cinq parties, dû à M. Wilhem, est d'un effet large et franc, éminemment convenable aux belles paroles qui lui ont servi de texte (*l'existence de Dieu*). Le chœur de clôture ne mérite pas moins d'éloges; la composition en est plus savante et plus étoffée, ce qui n'a pas empêché les jeunes élèves de s'en tirer avec un bonheur qui ne s'est pas démenti un seul instant et qui atteste les bons résultats de la Méthode-Wilhem.

Plusieurs artistes et amateurs distingués ont, après la séance, entouré l'habile et modeste professeur, et, dans les félicitations les plus cordiales, lui ont témoigné que ses pénibles travaux trouvaient en eux de dignes appréciateurs. Au reste, c'est dans les succès de ses élèves que le professeur consciencieux trouve sa première récompense, récompense plus précieuse que toute autre pour l'homme vraiment pénétré de l'amour de son art, et qui ne le ravale pas au niveau d'un vil métier.

J. ADRIEN DE LAFAGE.

MONSIEUR LE RÉDACTEUR.

Je viens de lire une petite brochure de M. Busset, dans laquelle il fait grand bruit d'un refus du rédacteur de la *Gazette Musicale* d'insérer sa réclamation au sujet de la découverte qu'il a faite d'une résonnance de tierce mineure, dans le son d'une cloche, tandis que M. Fétis avait dit que cette résonnance était constamment une tierce majeure.

Je ne suis pas à portée de vérifier le fait, mais j'ai quelquefois remarqué dans les cloches, non pas une consonnance de tierce, mais celle d'une sixte mineure ou majeure, ce qui se rapporte davantage à ce qui se passe dans des plateaux de métal ou de cristal, où l'épaisseur, étant uniforme, la consonnance varie du plateau carré au plateau rond, entre la sixte majeure et la sixte mineure. Dans une cloche qui n'est qu'une espèce de plateau contourné, qui varie d'épaisseur, aminci surtout en s'éloignant du centre, la consonnance peut devenir en effet une sixte majeure, inversion de la tierce mineure.

Comme je me suis occupé assez particulièrement des principes harmoniques, je crois devoir faire observer que M. Busset n'a pas pu déduire du fait qu'il écrit la découverte de l'origine du mode mineur, puisqu'un troisième son, c'est-à-dire une sixte mineure du son grave de la tierce mineure, jointe à cette consonnance, formerait un accord consonnant du mode majeur, dont la tonique serait la note aiguë de la sixte.

Je crois avoir fait remarquer le premier que les consonnances du mode mineur, se trouvaient, soit dans les sons d'un cylindre métallique isolé, soit dans les rapports de nombres 1, 1/3, 1/5; ou 15, 5, 3, des vibrations d'un corps sonore, produites dans un temps donné, et qui font l'inverse des nombres 1, 3, 5, de semblables vibrations, qui constituent l'harmonie du mode majeur. Voyez une théorie des vibrations, publiée, en 1831, chez Bachelier, libraire, quai des Augustins, 55, chapitres II et III. D'après cela j'ai pensé qu'il serait utile que votre estimable recueil fît connaître ces résultats, dans l'intérêt de la science musicale, en publiant cette lettre que j'ai l'honneur de vous adresser avec confiance.

Veuillez en même temps agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

Le baron BLIN.

NOUVELLES.

*** On nous écrit de Vienne que *Liszt* vient d'y arriver pour donner un grand concert au bénéfice des infortunés de *Pesth*. Voilà une seconde fois que les trois grands pianistes vont se trouver en rivalité, car *Thalberg* arrive aussi sous peu de jours dans la capitale de l'Autriche, et se propose de venir également au secours des infortunés, et Kalkbrenner y est attendu.

*** Le succès de *Guido* et *Ginevra* se soutient et grandit; le chiffre des recettes a atteint le maximum. La musique de cette belle partition de M. Halevy, si impatiemment attendue, sera publiée le 1er mai.

*** Malgré l'horreur qu'inspire au catholicisme bavarois le sujet des *Huguenots*, Munich n'a pu se résoudre à renoncer à l'admirable chef-d'œuvre de M. Meyerbeer; on a, en conséquence, adopté un moyen terme. Un certain professeur Goëvres a fait un libretto intitulé : *les Anglicans*, et tiré des dissensions religieuses de l'Angleterre; il a été adopté à la musique par *une bas bleu* du pays, Mme Birch-Pfeifer. Cette bigotte mamerie a obtenu la sanction du roi et de l'archevêque.

Digitized by Google

*** S'il en fallait croire des bruits qui jusqu'à présent n'ont aucun caractère officiel, la salle Favart se reconstruirait bientôt aux frais d'un riche banquier, déjà patron secret de l'Opéra, et ami déclaré de Rossini. Elle resterait consacrée au Théâtre-Italien dont le privilége serait prolongé entre les mains de M. Roberti, mais sans autre subvention que celle de l'enthousiasme des dilettanti parisiens pour les partitions et les gosiers de l'Italie.

*** On a mis cette semaine à l'étude, au théâtre de la Bourse, un ouvrage en un acte, intitulé *les Treize*, de MM. Scribe et Paul Duport; c'est sur ce *libretto*, d'un genre très-gai, que M. Halevy a, dit-on, écrit une partition de nature, par son caractère bouffe, à faire un parfait contraste avec les mélodies si tendres et si pathétiques de *Guido et Ginevra*. Malgré le titre, mentour cette fois comme presque toutes les promesses d'affiche, il n'y a, dit-on, dans cet opéra, que quatre personnages, confiés à Chollet, Coudere, Roy, Mlle Jenny Colon.

*** On parle, au théâtre de la Bourse, d'une partition qui sera le début d'un jeune compositeur, héritier du nom musical le plus célèbre à l'Opéra-Comique et le plus constamment signalé par de grands succès depuis trente ans; tous ceux qui aiment les arts accueilleront avec intérêt la nouvelle que M. Adrien Boieldieu est sur le point d'entrer dans la carrière que son père a parcourue avec tant de talent et de bonheur.

*** Il y a longtemps que l'on désire voir reparaître, sur nos scènes lyriques, les chef-d'œuvres de l'ancien répertoire. M. Crosnier, en nous promettant la reprise de l'opéra *Montano et Stéphani*, représenté avec tant de succès sur tous les théâtres de l'Europe, fait acte de justice.

Cette ancienneté intéressera vivement la génération actuelle, qui sera enfin à même d'apprécier ce qu'elle a entendu vanter tant de fois, et particulièrement les jeunes artistes qui ne manqueront point d'aller étudier et admirer cette belle partition qu'on leur a toujours proposée pour modèle. Le directeur de l'Opéra-Comique veut remonter cet ouvrage avec tout le soin possible, et les artistes qui l'exécuteront, aidés des conseils du célèbre *Garaudan* qui a créé le rôle de Montano, ne peuvent manquer de s'acquitter dignement de leur tâche. Ajoutez à tout cela le nom de *Berton*, ce grand compositeur qui représente avec tant de gloire l'école française : en voilà assez pour assurer un long et éclatant succès.

*** Il est question d'un projet de clôture pour l'Opéra-Comique pendant les chaleurs de l'été; ce temps serait consacré à l'embellissement de la salle de la Bourse et surtout à son agrandissement, dont les derniers succès ont fait sentir l'urgente nécessité, puisqu'on se voit souvent réduit à refuser place à de nombreux spectateurs désappointés.

*** Le théâtre de la *renaissance* paraît décidé à *naître*; ses deux spirituels directeurs s'occupent sérieusement d'être en mesure pour ouvrir les portes au public le 1er septembre. D'après certaines confidences appuyées par les déclarations publiques du directeur, M. Antenor Joly, plusieurs des engagements déjà faits seraient de nature à prouver une intention bien formelle de faire une large part à la musique. Nous n'oserions garantir cependant à nos lecteurs la brillante perspective que M. Antenor Joly n'envisage lui-même que comme une espérance, c'est-à-dire une partition de M. Meyerbeer pour l'ouverture de ce théâtre, si ce n'est la traduction du *Crociato*, dont il est question en ce moment. Quoi qu'il en soit, on travaille avec activité aux changements projetés dans l'intérieur de la salle; les distributions nouvelles la rendront plus conforme aux règles de l'optique et de l'acoustique, point bien essentiel, et parfois trop négligé dans les théâtres lyriques. Les peintures seront, dit-on, blanc et or, et très-favorables aux toilettes élégantes.

*** Mlle Assandri, la jolie cantatrice du Théâtre-Italien, est allée se faire entendre, à Reims, dans les concerts de la société philarmonique de cette ville; elle y a eu beaucoup de succès, dans l'air de *Lucia di Lammermoor*, la romance du *Saule d'Otello*, et autres morceaux où sa voix suave, fraîche, a enlevé tous les suffrages. Nous trouvons sur ces concerts, dans le *Journal de Reims*, ces articles qui donnent une idée curieuse de la manière dont la critique musicale est comprise en province. Le redacteur, qui d'ailleurs annonce de l'esprit et du savoir, ne s'avise-t-il pas, à propos d'une jeune virtuose, de citer jusqu'à Platon !

On ne s'attendait guère
A voir Platon dans cette affaire.

Dans un autre passage, il engage Mlle Assandri, pour perfectionner ses heureuses dispositions vocales, à *lire les grands orateurs et les poètes*. Les poètes, à la rigueur, passe; la poésie est une musique ..: mais les orateurs, bon Dieu, pour une cantatrice! Vous figurez-vous Mlle Grisi se préparant à chanter *Sémiramide* en lisant le discours de Cicéron : *Pro domo sua*, ou Mme Doria Gras, avant d'entrer en scène pour son beau rôle de Ginevra, feuilletant dans la coulisse le plaidoyer de Sheridan contre Hastings?

*** LL. MM. le Roi et la Reine des Français, ayant appris que M. A. Elwart, compositeur de talent et feuilletoniste lyrique de l'*Europe monarchique*, venait de perdre son emploi à ce journal, par suite du zèle avec lequel il a écrit un *Domine salvum*, pour le jour de la visite de la Reine à l'institution de la Légion-d'Honneur, ont fait adresser à M. A. Elwart une lettre conçue en des termes très-flatteurs pour lui, et joindre, à cette expression de leur royale sympathie, une indemnité offerte avec beaucoup de grâce au jeune grand-prix de Rome qui va, dit-on, faire représenter, avant peu, un opéra-comique nouveau, à la réception duquel l'administration de M. Crosnier a mis un empressement avant-coureur du succès.

*** Le malheur a visité la maison d'un de nos artistes favoris. Mlle Rosina Lablache a succombé à une maladie dont elle était atteinte depuis six semaines. Ceux qui savent combien notre admirable chanteuse est affectueux et bon dans la vie de famille comprendront toute l'amertume de ses regrets.

*** Les deux représentations où Duprez a chanté à Rouen ont produit, la première, 4,675 fr., et la seconde (ce chiffre est bien éloquent dans une ville de province), 6,200 fr.

*** Mlle Schebest, cette jeune allemande, célèbre par sa beauté et son double talent de cantatrice et de tragédienne, a commencé sous de tristes auspices la visite qu'elle est venue rendre cet hiver à la France. La santé vient d'être pendant longtemps altérée, et un a même craint un moment pour ses jours; heureusement les inquiétudes sont tout à fait dissipées, et ses amis reprennent l'espoir de la voir bientôt en état de faire connaître à nos dilettanti impatients ce rare talent dont l'Allemagne est à bon droit si fière.

*** Les célèbres pianistes étrangers que nous avons possédés cet hiver nous quittent. M. Thalberg est parti pour Vienne, M. Rosenhain part demain pour Londres, où M. Doehler ira le rejoindre d'ici à peu de jours.

*** Dès l'hiver dernier M. Antoine de Kontski s'était placé au premier rang de nos pianistes; cette année sa réputation s'est encore augmentée des succès qu'il a obtenus dans les salons et dans les concerts. Dans celui de Mlle Bertorat, donné chez Erard, il a produit une vive impression de plaisir, en exécutant une fantaisie de sa composition sur les thèmes des *Puritains*. Dans la matinée donnée par Levassor et Achard, il a joué avec le même succès une autre fantaisie sur un thème d'*I Capuleti*. A la correction du style, à la finesse des intentions, M. de Kontski réunit beaucoup de vigueur, d'agilité, de grâce; c'est un des membres les plus distingués de cette milice musicale, que nous sommes heureux et fiers de posséder.

*** Jeudi prochain, 26 avril, Mlle Clara Loveday, cette pianiste élégante, donnera un dernier concert au Théâtre-Ventadour, dans lequel elle exécutera le célèbre concerto de Hummel en *la* mineur, le morceau de salon de Weber, et le nouveau sextuor de Bertini. Des artistes de talent contribueront aux plaisirs de cette soirée. On se procure des billets au Théâtre-Ventadour.

*** M. Cicéri vient d'obtenir le titre de peintre des théâtres royaux et du mobilier de la couronne.

*** Le vent de la discorde souffle décidément en province sur les scènes lyriques, qui sembleraient devoir être l'asyle de *l'harmonie*, quand elle serait exilée du reste de la terre. Nous avons déjà rapporté divers procès entre des théâtres et des cantatrices; en voici encore un entre la direction de Toulouse et Mme Miro-Camoins, cette jeune artiste qui a créé à Paris le rôle *d'Henriette* de *l'Eclair*. Il paraît que la jolie virtuose a été arrêtée dans le cours de ses succès par une indisposition, dont on s'est armé pour opérer des retenues sur ses appointements, et même pour résilier son engagement. Sur le premier point elle a remporté une pleine victoire; le tribunal n'a pas encore prononcé sur le second.

*** La quatrième livraison de la collection complète des romances, chansonnettes et nocturnes de M. Romagnesi vient d'être mise en vente par l'auteur éditeur, auquel nous devons de doubles éloges à ce double titre. Il ajoute encore à l'attrait de ces charmantes mélodies par l'exactitude et surtout l'élégance matérielle de la publication; nous en finissons cette fois avec l'empire; nous atteignons 1844, c'est-à-dire l'époque où commença la grande vogue de plus populaire de tous les compositeurs de romances. Nous distinguerons dans la livraison nouvelle *le Plaisir*, paroles de Désaugiers; *l'Amour combattu*, paroles de Quinault, et une cavatine italienne, *mie povere Speranze*.

Digitized by Google

*** *La fête des Incas* à Valenciennes a été dernièrement signalée par deux concerts, où se sont fait entendre et applaudir plusieurs artistes distingués, entr'autres, M. Remy, violon de première force, qui a joué, avec beaucoup de charme et d'expression, sa fantaisie, intitulée : *le Romantique* ; et Mlle Dheooin, cette cantatrice d'avenir appelée à être une des colonnes de nos théâtres lyriques. Un des deux concerts a été donné pour les pauvres.

*** Strauss et son magique orchestre ont produit dernièrement la plus vive sensation à Anvers.

*** La troupe italienne, qui, sous la direction de M. Pellizari, avait donné plusieurs représentations, et notamment *la Semiramide* de Rossini, avec beaucoup de succès, a déserté Lyon, par suite d'une discussion avec M. Provence, le directeur du théâtre, et s'est mise en route pour Strasbourg. Pour réparer cette perte, M. Provence promet à ses abonnés de mettre à l'étude le bal Opéra de *Guido et Ginevra*, dès que la partition en sera publiée.

*** Une troupe italienne est attendue à Marseille ; on cite avec éloges la Prima Dona, Mme Annetta Delsert, et le premier ténor Carlo Guasco : voici le répertoire promis aux dilettanti marseillais : il *Pirata*, *la Norma*, *il Furioso*, *la Lucia di Lammermoor*, *il Belisario*, et *il Barbiere*.

*** Grande révolution dramatique à Bruxelles. Nous avions fait pressentir à nos lecteurs que les théâtres royaux étaient en proie à des crises intestines ; qu'on y chantait, qu'on y dansait sur un volcan. L'éruption a eu lieu sous la forme d'une démission offerte par les administrateurs et acceptée par les actionnaires. Plusieurs candidats se mettent sur les rangs pour obtenir la direction vacante. Celui qui paraît avoir le plus de chances est M. Prud'homme.

*** La danse n'eura pas seule le privilége de posséder des Taglioni, et le chant, son rival, a voulu avoir aussi les siennes. Deux jeunes virtuoses de ce nom si cher aux arts, Mlle Mariotta et Erminia, ont débuté dernièrement à Naples, sur le théâtre del Fondo, dans un opéra que le signor Tavantino avait emprunté à notre seconde scène lyrique, sans même en changer le titre : *I due Savoiardi*. La musique du maestro Aspa a été victorieusement soutenue par l'intérêt qui s'attachait aux jeunes débutantes, et qui a été assez vif pour faire venir et faire applaudir la famille royale aux deux premières représentations.

*** Enregistrons un projet d'innovation, bien utile, s'il réalise les espérances et les promesses de l'inventeur. M. Fischer, compositeur de musique allemande, propose de substituer, dans la fabrication des instruments, des cordes de platine aux cordes d'acier ou de cuivre. Le platine, dit-il, est infiniment plus élastique et plus ductile que le cuivre, et des cordes de ce métal rendraient au son plus fin et plus agréable ; l'air et l'humidité n'ont aucune action sur lui ; elles ne seraient, par conséquent, sujettes ni à se rouiller ni à se rompre. Comme le platine s'allie avec le fer, on pourrait aussi faire des cordes de la composition de ces deux métaux.

*** *Le Domino noir*, si heureux à Paris, n'a trouvé à Rouen que des juges sévères. a L'attente générale n'a pas été remplie, dit un journal ; et s'il n'y a pas eu désappointement complet, du moins on a pensé que le mérite de cet ouvrage avait été singulièrement exagéré. a Les acteurs paraissent avoir pourtant mérité des éloges, et en cite à leur tête Mme Lavry (Angèle), Paulin (Horace) et Fleury (Gilleret) : ce dernier a eu les honneurs de la soirée, et les couplets qu'il a chantés, *Deo gratias*, ont été le morceau le plus goûté.

*** Metz vient d'assister, grâce à la *Juive*, à un succès dont il n'y avait pas encore d'exemple dans les fastes dramatiques de cette ville. Le directeur, M. Saint-Ange, avait déployé une magnificence digne d'un tel chef-d'œuvre. Le rôle d'*Eléazar* a été joué et chanté de verve par le ténor Marié ; *la Prima donna*, Mme Teissière a été satisfaisante dans celui de *Rachel*.

*** On vient de jouer à Amiens un Opéra du cru, *les deux Picards* ; poëte et musicien, ont gardé l'anonyme ; de la part du premier c'était prudence ; le second, au contraire, aurait pu livrer son nom au parterre qui avait applaudi avec justice quelques beautés, un peu clairsemées, il est vrai, dans la partition.

*** Nous avons parlé du succès obtenu à Turin par le *Maren Visconti* de Vaccai ; on signale dans sa partition au retour et pour ainsi dire en *regain* de cette verve de mélodie, qui fit si longtemps la fortune de l'aeule italienne, *un far largo e spontaneo*, ces motifs heureux et originaux qu'on appelle *di prima intenzione*.

*** Les dilettanti de Palerme applaudissent en ce moment del maestro Cabrera, il *Solitario d'Underlach*, qui, malgré son titre, est bien loin d'être joué dans la solitude.

*** Mlle Falcon se trouve très-bien du séjour de Naples où elle est depuis un mois. Ce beau climat n'est pas moins salutaire à Nourrit. Tous deux se livrant avec ardeur à l'étude de la langue italienne. Les Napolitains espèrent que Nourrit se fera entendre au théâtre de San-Carlo, dans les chef-d'œuvres de la musique italienne. On dit que ce ténor du premier ordre est attendu à Milan par un brillant engagement, nous avons des raisons pour douter de la vérité de ce fait !

*** L'exploitation des spectacles de Nismes est remise, comme nous l'avons annoncé, à une société par actions, qui est définitivement constituée pour l'année 1838-1839.

*** La première représentation du *Domino noir* n'a pas produit, à Nancy, tout l'effet qu'on en attendait ; on accuse de ce mécompte bien moins la spirituelle musique de cette jolie pièce que la manière insuffisante dont elle a été chantée par la prima donna du lieu, Mme Goossens, qui était visiblement fatiguée.

*** Mlle Herminie Gebauer, fille du célèbre basson de ce nom, et élève de Mme Garcia pour le chant, après avoir obtenu du succès dans les principales villes d'Italie, doit bientôt se faire entendre dans un concert à Paris, cette cour suprême où se jugent en dernier ressort toutes les réputations d'artistes.

*** En traversant la Vistule, pour entrer à Varsovie, Mlle Taglioni, a, dit-on, failli périr ; elle était restée dans sa voiture, que transportait un grand bateau, lorsque les chevaux effrayés se précipitèrent dans le fleuve ; heureusement la secousse fit verser la voiture dans le bateau, et un accident servit d'obstacle à une catastrophe ; tel est le récit qui précède parmi nous, l'arrivée de Mlle Taglioni, comme pour réveiller l'intérêt en sa faveur. C'est en quelque sorte un heureux malheur, une calamité officieuse, non que nous voulions la reléguer parmi ces fables si souvent répandues sur le compte de nos grands artistes ; nous ne croyons point à un *puff* ; seulement n'a-t-on pas exagéré le péril ? Ce qu'il y a de sûr, c'est que l'aimable danseuse aurait montré une énergie toute spartiate ou romaine, puisque dès le lendemain elle a pu *vaquer*, comme si de rien n'était, à ses pirouettes et à ses entrechats en plein théâtre.

*** Qui le croira ? Mlle Jawureck vient de faire *fanatisme* à Bruxelles dans l'Anna-Bolena. On dit que les Belges nous empruntent tout ; à coup sûr ils ne nous ont point emprunté cette admiration-là. Il n'y en a au reste que plus d'honneur pour Mlle Jawureck, qui a dû travailler beaucoup et faire de grands progrès pour *briller* au premier rang, après avoir été si longtemps *éclipsée* au second.

*** Mme Pradher fait accourir la foule au théâtre du Capitole à Toulouse dans *la Double-Échelle*, et le *Postillon de Longumeau*, où elle joue avec beaucoup de charmes les rôles créés à Paris par Mlle Prévost.

*** Le grand événement dramatico-lyrique à Bordeaux, c'est le début d'une jeune cantatrice, qui réunit une voix bien timbrée, de l'âme et les avantages d'un extérieur séduisant. Mlle Terrasse a obtenu un succès d'éclat dans la *Juive*. Le *Domino noir* a été accueilli par le public bordelais avec une faveur qui aurait été plus complète, si le rôle d'Angèle avait trouvé une interprète plus appropriée que Mme Pouilley, aux exigences de ce genre de musique légère et pour ainsi dire *di mezzo carattere*.

ANNONCE.

Collection de morceaux de musique à grand orchestre.

La plupart des parties de violon, alto et basse sont doublées et triplées.

Trente-huit symphonies et cinquante-deux ouvertures choisies dans les œuvres des plus célèbres compositeurs : Beethoven, Boyeldieu, Chérubini, Cimarosa, J. Haydn, Mehul, Mozart, Paër, Rossini, Spontini, Winter.

S'adresser avant neuf heures du matin, rue Culture-Sainte-Catherine, 50, au deuxième, du côté du jardin.

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENDIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 17.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.
On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 29 AVRIL 1838.

Nanobstanlles suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE.—Conservatoire de musique, 9e et dernier concert, par H. BERLIOZ. — Cordes de platine, par ANDERS. — Messe de M. Dietsch, par ELWART. — Concert au bénéfice d'un artiste, par J. STRUNZ. — Concert de M. Eberwein. — Cours d'harmonie pratique de M. Lemoine, par KASTNER. — Nouvelles. — Annonces.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

9e ET DERNIER CONCERT.

On a exécuté la symphonie héroïque de Beethoven; le premier morceau m'a pénétré d'une inexprimable admiration. Un sentiment de tristesse grave et pour ainsi dire antique me dominait pendant l'exécution; je n'ai jamais mieux compris ni plus admiré la grandeur et la force de l'art musical. En revanche, quand le dernier accord a été frappé, quand ce public, qui passe pour le plus éclairé et le plus sensible de tous les publics de Paris, a paru si médiocrement touché d'un tel prodige de noblesse, de mélancolie, de sublime colère, de grâce et de fierté, je n'ai pu m'empêcher de déplorer la misère de l'artiste qui, brûlant d'un tel enthousiasme, n'a pu se faire assez bien comprendre, même d'un auditoire d'élite, pour l'élever jusqu'à la hauteur de son inspiration. C'est d'autant plus triste que ce même public, en d'autres circonstances, s'échauffe, palpite et pleure avec lui; il se prend d'une passion réelle et très-vive pour quelques-unes de ses autres compositions également admirables, il est vrai, mais non plus belles que celle-ci cependant; il apprécie à leur juste valeur l'adagio en *la mineur* de la septième symphonie, l'allegretto scherzando de la huitième, le finale de la cinquième, le scherzo de la neuvième; il paraît même fort touché de la marche funèbre de la symphonie dont il est ici question (l'héroïque); mais quant au premier morceau, il est impossible de se faire illusion, j'en ai fait la remarque depuis plus de six ans, le public l'écoute presque de sang-froid; il y voit une composition savante et d'une assez grande énergie; au-delà..., rien. Il n'y a pas de philosophie qui tienne; on a beau se dire qu'il en fut toujours ainsi en tous lieux et pour toutes les œuvres élevées de l'esprit, que les causes de l'émotion poétique sont secrètes et inappréciables, que le sentiment de certaines beautés dont quelques individus sont doués, manque absolument chez les masses, qu'il est même impossible qu'il en soit autrement..... Tout cela ne console pas, tout cela ne calme pas l'indignation instinctive, involontaire, absurde, si l'on veut, dont le cœur se remplit, à l'aspect d'une merveille méconnue, d'une création surhumaine, que la foule regarde sans voir, écoute sans entendre, et laisse passer près d'elle sans presque détourner la tête, comme s'il ne s'agissait que d'une chose médiocre ou commune. Oh! c'est affreux de se dire, et cela avec une certitude impitoyable : Ce que je trouve beau est *le*

Digitized by Google

beau pour moi, mais il ne le sera peut-être pas pour mon meilleur ami; celui dont les sympathies sont ordinairement les miennes sera affecté d'une autre manière que je ne le suis; il se peut que l'œuvre qui me transporte, qui me donne la fièvre, qui m'arrache des larmes, le laisse froid, ou même lui déplaise, l'impatiente.....

La plupart des grands poëtes ne sentent pas la musique ou ne goûtent que les mélodies triviales et puériles; beaucoup de grands esprits, qui croient l'aimer, ne se doutent pas même des émotions qu'elle fait naître; pour Napoléon, à coup sûr, elle n'existait pas. Ce sont de tristes vérités, mais ce sont des vérités palpables, évidentes, que l'entêtement de certains systèmes peut seul empêcher de reconnaître. J'ai vu une chienne qui burlait de plaisir en entendant la tierce majeure tenue en double corde sur le violon; elle a fait des petits sur qui la tierce, ni la quinte, ni la sixte, ni l'octave, ni aucun accord consonnant ou dissonnant, n'ont jamais produit la moindre impression. Le public, de quelque manière qu'il soit composé, est toujours, à l'égard des grandes conceptions musicales, comme cette chienne et ses chiens. Il a certains nerfs qui vibrent à certaines résonnances, mais cette organisation, tout incomplète qu'elle soit, étant inégalement répartie et modifiée à l'infini, il s'en suit qu'il y a presque folie à compter sur tels moyens de l'art plutôt que sur tels autres, pour agir sur elle; et que le compositeur n'a rien de mieux à faire que d'obéir aveuglément à son sentiment propre en se résignant d'avance à toutes les chances du hasard. Je sors du Conservatoire avec trois ou quatre dilettanti, un jour où l'on avait exécuté la symphonie avec chœurs. Comment trouvez-vous cet ouvrage, me dit l'un d'eux? — Immense! magnifique! écrasant! — C'est singulier, je m'y suis cruellement ennuyé. Et vous? ajoute-il, en s'adressant à un Italien.... — Oh! moi, je trouve cela inintelligible, ou plutôt insupportable, il n'y a pas de mélodie..... Au reste, tenez voici plusieurs journaux qui en parlent, lisons : « La symphonie avec chœurs de Beethoven représente le point culminant de la musique moderne; l'art n'a rien produit encore qu'on puisse lui comparer pour la noblesse du style, la grandeur du plan et le fini des détails. ». (Un autre journal.) « La symphonie avec chœurs de Beethoven est une monstruosité. » (Un autre.) « Cet ouvrage n'est pas absolument dépourvu d'idées, mais elles sont mal disposées et ne forment qu'un ensemble incohérent et dénué de charme. » (Un autre.) « La dernière symphonie de Beethoven, celle avec chœurs, contient d'admirables passages, cependant on voit que les idées manquaient à l'auteur, et que, son imagination épuisée ne le soutenant plus, il s'est consumé en efforts souvent heureux pour suppléer à l'inspiration à force d'art. Les quelques phrases qui s'y trouvent sont supérieurement traitées et disposées dans un ordre parfaitement clair et logique. En somme, c'est l'œuvre fort intéressante d'un *génie fatigué*. »

Où est la vérité? où est l'erreur? partout et nulle part. Chacun a raison; ce qui est beau pour l'un ne l'est pas pour l'autre, par cela seul que l'un a été ému et que l'autre est demeuré impassible, que le premier a éprouvé une vive jouissance et le second une grande fatigue. Que faire à cela?... rien..., mais c'est horrible; j'aimerais mieux être fou et croire au beau absolu. Je finis. Parmi les morceaux dont se composait le programme de cette dernière séance du Conservatoire, il faut signaler le menuet d'une symphonie composée par M. Turcas; j'y ai trouvé beaucoup de mérite de facture, et celui bien plus grand de l'originalité; plusieurs effets d'orchestre, entre autres celui qui résulte d'un dessin diatonique ascendant, exécuté en pizzicato rapide, par les violoncelles doublés à l'unisson par les bassons, m'ont paru des plus heureux. L'idée-mère de ce menuet est d'ailleurs excellente et fort habilement traitée. Le public a paru impressionné. Donc ce manuscrit est bon....., pour la majeure partie des auditeurs qui se trouvaient au Conservatoire ce jour-là, et pour moi. C'est tout ce qu'on peut dire; un autre public le trouverait peut-être mauvais.

Le solo de haut-bois de M. Brod a obtenu beaucoup de succès, mais une frénésie d'enthousiasme, dont rien ne peut donner une idée, a accueilli le fragment du septuor de Beethoven, exécuté en masse. Le point d'orgue et la cadence des vingt violons à l'unisson est en effet quelque chose d'étonnant. L'ouverture du *Jeune Henri* est toujours le chef-d'œuvre du genre descriptif. Quant au fragment d'*Idomenée*, c'est, pour moi, la plus belle chose qu'ait écrite Mozart : la marche religieuse qui la termine a le défaut, pour moi toujours, de rappeler trop fidèlement celle du premier acte d'*Alceste*; mais l'ensemble de cette scène est d'une rare beauté, que, dussé-je vivre deux cents ans, j'admirerai toujours autant qu'aujourd'hui, j'en suis convaincu : c'est de la musique éternelle.

H. Berlioz.

CORDES DE PLATINE.

D'après une note insérée dans quelques journaux et reproduite dans le dernier numéro de la *Gazette musicale*, on vient de proposer l'emploi du platine pour la fabrication de cordes qui, ajoute-t-on, seraient supérieures aux cordes d'acier et de cuivre par le triple avantage d'être plus sonores, moins sujettes à se rompre, et inaltérables par la rouille. N'étant pas à même de faire des expériences pour constater les qualités des cordes de platine, je laisse à d'autres le soin de se prononcer sur le mérite de cette innovation. Je dirai seu-

Digitized by Google

lement que le projet en question ne date pas d'aujourd'hui, et que les résultats qu'on espérait en obtenir n'ont pas répondu à l'attente du véritable inventeur.

En 1821, M. Fischer conçut l'idée qu'on pourrait employer le platine pour la confection des cordes de piano; il l'exposa dans un article publié dans la *Gazette musicale de Leipzig* (1821, n. 10), où il développa les avantages que je viens de mentionner. Il ajouta que la sonorité des nouvelles cordes serait surtout remarquable dans les octaves aiguës. Peu de temps après, le célèbre Chladni donna son avis sur cette proposition; il conseilla de faire des essais : mais, selon lui, l'avantage devait être au contraire pour les octaves basses. Un facteur de pianos, M. Becker, de Hanau, réfuta quelques observations de M. Fischer sur la force de tension des cordes de platine, sans entrer en discussion sur la qualité du son. Dans cette diversité d'opinions, il n'y avait que l'expérience qui pût conduire à un résultat sûr. Les choses en étaient là, lorsqu'une note, envoyée de Londres par un musicien allemand nommé Voigt, vint résoudre la question d'une manière plus positive, en remplaçant les hypothèses par les faits.

Voici ce qu'il écrivit en décembre 1821 :

« Il y a déjà environ sept ans qu'un Anglais, M. O. » Dundee, imagina que des cordes de platine devaient » être très-sonores, à cause de la pesanteur et de la té- » nacité de ce métal. Sans s'assurer préalablement du » résultat par des essais, et craignant d'être devancé » par des concurrents, il se hâta de demander un bre- » vet d'invention, qu'il obtint, en 1815, aux conditions » ordinaires. Il se mit à l'œuvre, et ne reculant pas » devant des frais considérables, il fabriqua toutes » sortes de cordes de platine; mais lorsqu'on voulut » les employer, *le résultat ne fut nullement satisfai-* » *sant*. Tous les efforts pour utiliser l'exploitation du » brevet furent inutiles. On consulta les premiers méca- » niciens et facteurs de pianos, aucun essai ne fut fa- » vorable aux cordes de platine. Enfin, on imagina de » filer les cordes ordinaires avec du platine; tout fut » en vain, et les cordes d'acier conservèrent la préfé- » rence. Depuis lors l'entreprise a été abandonnée, et » le brevet est tombé dans l'oubli. »

Ce n'est pas la première fois qu'on nous donne comme neuve une idée déjà émise et délaissée. Au moment où l'on vient renouveler le projet des cordes de platine, j'ai pensé que ce renseignement ne manquerait ni d'à-propos ni d'intérêt. G.-E. Andrès.

SOLENNITÉS MUSICALES

DU JOUR DE PAQUES.

Église de St-Eustache, Messe de M. Dietsch.

Le bon exemple donné par M. A. Adam et par plusieurs autres jeunes compositeurs trouve, depuis quelques temps, des imitateurs dans la plupart des paroisses de la capitale; et, le seul jour de Pâques, plus de six messes, entièrement formées de morceaux nouveaux, ont été exécutées à notre connaissance.

Ne pouvant nous diviser, nous avons donné la préférence à celle de toutes ces messes qui, par l'importance de la facture, l'orchestre nombreux et les noms connus des exécutants, chanteurs ou instrumentistes, nous promettait l'œuvre la plus complète, et, nous le disons avec plaisir, notre attente n'a pas été trompée.

La Messe de M. Dietsch renferme d'excellentes choses sous le rapport de l'instrumentation, et surtout sous celui de la disposition des voix. On reconnaît dans cette composition un artiste nourri, dès l'enfance, de la lecture et de l'audition des chefs-d'œuvre des écoles d'Italie et d'Allemagne; et, sous le rapport poétique, fort bien envisagé par l'auteur, on peut dire que Le Sueur *a passé par là*.

En effet, M. Dietsch, avant de devenir un de nos organistes les plus instruits, avant de diriger avec tant de zèle et de goût le chœur de l'église Saint-Eustache, où depuis deux ans il est maître de chapelle, M. Dietsch, disons-nous, a suivi les leçons pratiques de l'école de Choron et reçu les conseils salutaires de Lesueur, ce fondateur d'une école d'où sont sortis Hector Berlioz, Ambroise-Thomas, Eugène Prevost, et tant d'autres jeunes compositeurs pleins d'avenir, parce qu'ils ont eu le courage de faire une étude sérieuse et forte de toutes les parties de leur art.

Le plan que M. Dietsch a suivi en écrivant sa Messe solennelle nous paraît très-logique, eu égard au progrès musical actuel; il a su mêler le genre *alla capella* avec celui plus mélodieux de notre époque, et cette espèce de fusion de la science antique et moderne a souvent produit d'excellents effets. Écrite avec tout le luxe de l'orchestre, la Messe de M. Dietsch renferme tour à tour des chœurs à quatre voix, des *soli* et même de longues cantilènes affectées à chacune des quatre parties vocales en particulier.

Ainsi le *Kyrie*, en *ut mineur*, commence par un solo général de toutes les basses-tailles. Ce début est d'une forme mélodique très-noble. Le *christe* solo, admirablement bien dit par Alizard, est très-remarquable sous le rapport de la forme simple et grandiose de la phrase musicale; ensuite plusieurs développements en *mi bémol* et en *sol majeur* ramènent au motif primitif, après lequel une transition, préparée avec effet, quoiqu'elle

Digitized by Google

soit très-simple en elle-même, termine cette excellente prière dans le ton synonyme d'*ut majeur*.

Le *Gloria*, morceau qui nous a semblé être le plus capital de toute la Messe, est un bel hymne, d'un style large et pompeux. Le *Gratias*, chanté avec beaucoup de goût par Wartel, offre une mélodie pleine de suavité; mais c'est dans la fugue du *Cum sancto* que le talent de M. Dietsch s'est révélé avec tous ses avantages; cette fugue est double, ou instrumentale et vocale tout à la fois. Le motif vocal, sans être d'une grande nouveauté a pourtant de l'élégance; mais celui des violons et autres instruments lui donne du piquant et beaucoup de charme et d'intérêt chaque fois qu'il apparaît de nouveau.

Nous avons surtout remarqué un trémolo de timballe d'un effet très-neuf, un peu avant l'entrée de la *stretta*. En somme, ce *Gloria* fait le plus grand honneur aux études et au talent de son auteur.

Le *Credo*, ce vaste poëme qui retrace les sublimes événements de l'ancien et du nouveau Testament, a fourni à M. Dietsch l'occasion de développer, souvent avec bonheur, toutes les ressources vocales ou instrumentales qu'il avait à sa disposition. Le début a de la fermeté, mais c'est surtout l'*Et incarnatus est* qui nous a plu davantage. L'expression des sentiments affectueux et naïfs semble mieux convenir au genre de talent de M. Dietsch; aussi a-t-il réussi généralement dans les passages de la Messe qui exigent une mélodie douce et religieuse, quoique toujours d'un caractère élevé; car il y a loin d'une cantilène sacrée à ce qu'on appelle, par suite de la pauvreté de notre langue, un *motif* de fade romance.

L'*Et iterum* présente une belle intention d'expression (celle de l'arrivée majestueuse du juge suprême), mais l'orchestre a nui à son effet en prenant un mouvement trop précipité. Les effets de cuivre qu'on remarque dans le courant de ce morceau gagneraient, sans nul doute, à être rendus avec plus de solennité.

La *stretta* du *Credo* est bien traitée, mais nous préférons pourtant celle du *Gloria*.

L'*Offertoire*, chanté par Duprez avec toute la puissance qu'on lui connaît, est composé d'un récitatif fort beau, d'un andante et d'un allegretto final. Ce morceau est bien fait, mais il nous a paru moins religieux, surtout dans sa dernière partie, que tous les autres morceaux de la Messe.

Toutefois cet Offertoire indique en M. Dietsch un talent dramatique qu'on serait loin de soupçonner dans un maître de chapelle.

Le *Sanctus*, chœur, et le *Benedictus*, solo, chanté par le jeune Siccaut, enfant rempli d'intelligence, et qui possède un admirable soprano, ainsi que l'*Agnus Dei*, dans lequel nous avons encore entendu la belle voix d'Alizard, ont dignement couronné l'œuvre très-recommandable de M. Dietsch.

Le temps ayant manqué à l'auteur, il n'a pu écrire, *ad hoc*, un *Domine salvum*; mais, en habile harmoniste, il a su rajeunir le choral populaire qu'on chante dans toutes les églises de France sur les paroles de la prière pour le roi, et il s'est acquitté de ce travail avec beaucoup de succès.

Enfin, pour compléter tout ce que nous avons à dire sur la portée du talent de M. Dietsch, qu'il nous suffise de déclarer que la Messe, sujet de cet article, a été écrite par lui il y a plus de cinq ans, et c'est là le plus bel éloge que nous puissions en faire; car ce coup d'essai, sur lequel un lustre a déjà passé, semble l'œuvre d'un artiste consommé, mais auquel l'avenir, qui progresse sans cesse vers le mieux possible, s'ouvre glorieux et plein d'espoir. A. Elwart.

P. S. L'orchestre, formé de la plupart des symphonistes de nos trois scènes lyriques, était conduit par l'habile M. Tilmant aîné; et les chœurs, recrutés également parmi les plus renommés du Conservatoire et des théâtres de la capitale, ont bien mérité, ainsi que la partie instrumentale, et de l'auteur et du nombreux public accouru pour entendre cette œuvre remarquable.

CONCERTS.

CONCERT AU BÉNÉFICE D'UN ARTISTE.

Cette soirée musicale a eu lieu samedi dernier au foyer du théâtre Ventadour, et elle a été des plus intéressantes. Aux noms justement célèbres des *Lafont*, *Dœhler*, *Boulanger* et Mlle *d'Hennin*, se sont dignement associés ceux de MM. Pantaléoni, Levassor, et de Mlles Bincourt, et Bertuccat, jeune harpiste de talent.

Faute d'avoir été convenablement annoncé, ce concert a eu lieu presque incognito. On ne peut attribuer qu'à ce défaut d'annonce le peu d'empressement des amateurs, qui d'ordinaire ne résistent point à l'aimant des noms ci-dessus énoncés; cependant, si la qualité du public peut tenir lieu de la quantité, le bénéficiaire a dû être très-satisfait, car rarement nous avons remarqué une réunion mieux composée. C'était la véritable aristocratie du dilettantisme, ayant à sa tête madame la comtesse Merlin et sa société habituelle.

Mlle Bincourt a ouvert la séance par un air de Rossini qu'elle a chanté avec une voix d'un timbre charmant, d'une grande facilité de vocalise, et d'une justesse parfaite, quoique d'une expression un peu froide; néanmoins, et malgré la paire de lunettes dont cette dame s'est affublée, et qui n'ajoutent absolument rien

aux tendres et romantiques accents de *Desdemona*, son succès a été complet.

Tout le monde connaît la voix expressive de M. Boulanger; aussi a-t-on beaucoup applaudi les jolies romances si tendrement chantées. Après avoir soupiré avec M. Boulanger, on a ri avec Levassor, dont la gaieté, l'originalité et la verve ont excité le fou rire. Mlle Bertuccat a mérité, par la vigueur et la grâce de son jeu, les nombreux applaudissements dont son talent a été justement récompensé.

Mais voici le tour de M. Dœhler, de ce jeune prodige qui semble avoir dépassé les bornes du possible. En considérant sa jeunesse et l'immensité de son talent, on se demande s'il n'a pas été, par un heureux privilége de la nature, exempté de toutes les incommodités de l'enfance; car où a-t-il trouvé le temps d'apprendre tout ce qu'il sait, puisque, outre son savoir en musique, il parle et écrit parfaitement quatre langues? Il a dit avec une verve et un charme étonnants sa fantaisie sur les motifs d'*Anna Bolena* (1). Dans l'introduction de ce morceau se trouve un chant admirable d'une vingtaine de mesures, accompagné d'arpéges, le tout exécuté de la main gauche seulement; et pour qu'on n'en puisse douter, M. Dœhler a eu la coquetterie de reposer sa main droite sur son genou pendant toute la durée de ce passage; il développe ensuite son sujet avec un talent de compositeur remarquable; des traits d'une difficulté étonnante se répandent de la main gauche à la main droite, et au milieu de ce déluge de notes dans le grave et à l'aigu de l'instrument se détache tout à coup un chant dans le médium d'une pureté de style parfaite, orné d'appogiatures et de finitures, qui semblent être produites par une main invisible, puisque cette avalanche de notes dans les deux extrémités du clavier n'éprouve aucune interruption : c'est une merveille! Aussi, lorsqu'après une cada des plus brillantes il a terminé son morceau, la salle entière a éclaté en applaudissements et en bravos; il n'y avait si petite main ni si timide voix qui n'apportât son contingent admiratif.

Ce morceau a été suivi du duo des *Puritains*, très-bien chanté par Mlle Bincourt et M. Pantaléoni; pourtant il nous semble que cet habile chanteur abuse un peu de la voix de tête, et qu'il met trop d'exagération dans son expression. « Le mieux en toute chose est l'ennemi du bien. »

Lorsque Gluck et Mozart écrivirent leurs chefs-d'œuvre immortels, ils créèrent l'idéal d'une cantatrice. Eh bien! si ces grands génies pouvaient nous être rendus et entendre Mlle d'Hennin, ils s'écrieraient d'un commun accord : *Voici mon Armide!* *voici ma Donna Anna!* Car tout se trouve réuni dans cette jeune personne : une voix magnifique, de la sensibilité et une expression vraiment dramatique. Pourquoi donc cette cantatrice ne s'élance-t-elle pas sur la scène? elle doit se trouver à l'étroit dans une salle de concert.

La séance s'est terminée par un duo de piano et violon, exécuté par notre célèbre Lafont et M. Dœhler; les nommer tous les deux, c'est dire que le concert a fini comme un feu d'artifice, dont ce morceau était le bouquet. J. Strunz.

(1) Ce morceau remarquable est joint aujourd'hui au numéro de la *Gazette*.

M. EBERWEIN.

Un déluge de concerts nous inonde depuis deux mois. La *Gazette musicale* doublerait ses colonnes, qu'elle ne suffirait pas aux comptes-rendus de tout ce qui se joue et se chante à Paris. Hâtons-nous cependant de réparer une omission involontaire, et parlons de M. Eberwein.

Le concert donné par cet artiste, dans la salle Chantereine, a été très-satisfaisant. A l'exception de l'*Adélaïde* de Beethoven, qui aurait dû trouver un interprète plus digne, tout a été bien exécuté. M. Eberwein s'est fait entendre trois fois; d'abord il a joué le concerto en *la* bémol de Hummel, en supprimant le premier allegro. On connaît cette belle composition. Elle a été rendue par M. Eberwein avec cette pureté, cette netteté qui distingue l'école de Hummel, dont il se glorifie à juste titre d'être l'élève. Seulement on a dû regretter l'absence de l'orchestre. Retrancher cette partie d'une telle composition, on la remplacer par le quatuor, c'est ôter au tableau son coloris. Le second morceau, composé et exécuté par le bénéficiaire, consistait en variations sur un thème allemand pour piano seul. Ces variations, bien écrites et combinées avec plus de science qu'on n'en trouve dans la plupart des airs variés à la mode, ont été justement applaudies. Mais ce qui a surtout enlevé les suffrages du brillant auditoire, c'étaient des études pour piano également composées et exécutées par M. Eberwein; elles étaient au nombre de quatre, d'un caractère différent bien prononcé, remarquables par leur facture. Elles appartiennent à un recueil qui sera, nous assure t-on, incessamment gravé. Nous attendons cette publication pour y revenir et en parler plus amplement. A.

REVUE CRITIQUE.

COURS D'HARMONIE PRATIQUE ET THÉORIQUE,

Par Henri Lemoine.

Les pianistes, pour la plupart, ne possèdent en fait d'harmonie que des connaissances extrêmement bornées; plusieurs même ignorent totalement les principes élémentaires, et ont le tort de croire que cette étude pour

eux est inutile. Quel amour leur inspirera donc un art qui leur reste inconnu? L'une des causes qui contribuent à propager ce vice de l'instruction musicale, c'est le manque absolu de livres spéciaux. En effet, nous avons plusieurs traités d'harmonie, mais ils effraient presque tous, autant par leur volume que par l'obscurité du texte et de la multitude de règles qui s'y trouvent expliquées avec toute la sécheresse scolastique; de plus, dans ces traités, la pratique vient rarement en aide à la théorie. Le système adopté par M. *Lemoine* est tout différent, la pratique y tient la première place; il y a juste ce qu'il faut, et aussi tout ce qu'il faut que les pianistes sachent pour être de bons musiciens dans ce nouveau cours d'harmonie, qui, d'ailleurs, leur est exclusivement destiné. L'auteur a basé son ouvrage sur celui de *Reicha;* toutefois, il n'a point exactement suivi le plan de ce grand maître. Avant de parler des intervalles, il donne quinze pages d'accords parfaits dans tous les tons et aux trois positions; l'élève pourra les étudier avec les premiers chapitres qui suivent. Nous ne savons pourquoi, au tableau de la classification des intervalles, il ne parle pas des tons et des demi-tons qui les composent; plus loin, il établit bien la différence entre les positions qu'on peut donner aux diverses parties et les renversements des accords. Les chapitres sur l'enchaînement de ces derniers, sur les accords parfaits majeurs et mineurs, de quinte diminuée, de septième dominante, etc., sont très-bien traités. L'accord de sixte augmentée avec quinte parfaite, et celui de sixte augmentée avec quarte augmentée ont une si grande ressemblance, que l'auteur ne les a point considérés comme deux accords différents; il a classé soigneusement tous ceux pratiqués dans ce cours d'harmonie avec leurs renversements, leurs préparations et leurs résolutions dans un tableau clair et méthodique. Les chapitres sur l'altération de quelques accords et sur les gammes harmoniques sont aussi fort bien développés; il en est de même pour les suspensions, et nous devons féliciter M. Lemoine de s'être étendu sur ce sujet, d'une assez grande importance, afin que l'élève ne se trouvât point embarrassé par ces combinaisons nouvelles dont il n'aurait pu s'expliquer l'origine. L'auteur de ce cours d'harmonie n'appelle point *pédale* des notes tenues dans les parties supérieures pendant plusieurs mesures; comme beaucoup d'autres théoriciens, il prétend que ces tenues proviennent des notes de passage ou des notes réelles des accords.

Avant de terminer cette analyse, nous parlerons des leçons de basse chiffrée tirées de *Fenaroli* et placées à la fin de cet ouvrage; elles seront fort utiles à ceux qui veulent s'instruire dans cette partie importante de l'art de l'accompagnateur. Aujourd'hui ce ne serait pas sans une sorte d'effroi que beaucoup de pianistes et même d'organistes se verraient obligés d'accompagner, à l'aide d'une basse chiffrée, une partition qu'on aurait mise sous leurs yeux; cependant cette étude, qui paraît au plus grand nombre surpasser en difficultés celles des hiéroglyphes, ne demande qu'un peu de patience et de routine. Outre celle dont nous avons parlé, et qui consiste à unir étroitement la pratique à la théorie, l'ouvrage de M. *Lemoine* se distingue encore par d'autres qualités non moins précieuses; nous pensons, toutefois, que dans la première partie le trop grand nombre d'exercices qui précèdent et suivent l'explication de chaque matière pourrait, à la longue, lasser l'aptitude de quelques élèves. Le cours d'harmonie de M. Lemoine est un ouvrage utile, et obtiendra, nous n'en doutons pas, tout le succès qu'il mérite.

G. Kastner.

NOUVELLES.

*** L'Opéra donne aujourd'hui *Robert le Diable,* pour les débuts de Mlle Hortense de Pau, dans le rôle d'Alice.

*** Le *Perruquier de la Régence,* interrompu quelques jours par un enrouement de Chollet, a repris le cours de ses représentations, qui promettent d'être longtemps fructueuses.

*** L'ouvrage dont M. Adrien Boieldieu, le fils du célèbre auteur de la *Dame blanche,* a composé la musique, est un poëme en trois actes, attribué à l'association de MM. Planard et Scribe, qui ne peuvent manquer d'être heureux dans leur réunion à l'Opéra-Comique, après l'avoir été tant de fois séparément.

*** Il est question, au théâtre de la Bourse, de remettre *les Deux Jaloux* au courant du répertoire. Cette petite pièce est l'une des plus spirituelles de Vial, auteur ingénieux, dont la carrière dramatique fut semée de tant de succès de bon goût. Cette marque d'intérêt donnée à sa veuve fait honneur à l'administration de l'Opéra-Comique.

*** Parmi les ouvrages que le théâtre de la Bourse a en perspective, figure au premier rang une pièce en cinq actes, qui avait été primitivement reçue au Palais-Royal, sous le titre de *l'Amour et la Danse.* Lassés des retards, sous la forme de vaudeville qu'en éprouvait la représentation, les auteurs, MM. Scribe et Dupin, la métamorphosèrent en Opéra-Comique. Elle fut offerte d'abord à M. Monpou, et en dernier lieu remise à un jeune compositeur qui jouit d'une grande estime parmi les maîtres de l'art, et auquel depuis long-temps on désirait une occasion de faire ses preuves. Il entre dans la carrière sous d'heureux auspices; on a lieu d'espérer que son premier pas sera un succès.

*** On parle de deux ouvrages composés en même temps pour nos deux théâtres lyriques sur le sujet d'une nouvelle de M. de Musset, sous ce titre : *la Jument du maréchal de Créqui* Nous croyons satisfaire la curiosité de nos lecteurs en leur donnant un avant-goût de la donnée piquante du conte. Un jeune gentilhomme, qui s'est enivré chez le maréchal, lui emprunte sa jument pour retourner chez lui; mais, incapable de la diriger, il se laisse conduire par elle, sans savoir où, à la porte d'une maison qui s'ouvre pour la visite nocturne. Le voilà introduit dans une chambre à coucher, près d'une belle qui repose au lit. C'est la maîtresse de l'heureux Créqui. Le galant gentilhomme escamote une bonne fortune; mais, plus tard, persécuté par un tendre souvenir, il épuise toutes les ressources de son imagination pour retrouver cette femme à laquelle il a dû une nuit si douce. Vains efforts! cependant un jour, quand le bruit de son aventure et de son désespoir a bien couru, une femme charmante se fait reconnaître à lui comme l'héroïne de l'aventure nocturne. Elle consent à le recevoir chez elle; au moment du plus délicieux tête-à-tête, il cherche un signe qu'il a remarqué sur sa belle inconnue. Ce signe, il ne l'aperçoit pas; ses transports s'éteignent avec son illusion; il fuit la trompeuse qui a voulu le rendre infidèle à un souvenir chéri. Un dernier espoir lui reste, au prix de tous les sacrifices, il achète la jument de Crequi, s'élance sur elle la nuit, et lui lâche la bride, persuadé qu'il ne va pas tarder à se retrouver en face de cet asile mystérieux de l'amour. Nouvelle déception. Depuis quelque temps, M. de Créqui a remplacé la tendresse par la

chicane, et le cheval, après avoir bien couru, s'arrête à la porte d'un vieil avocat. Nous ignorons quel dénoûment l'imagination des deux écrivains dramatiques aura substitué à celui de la nouvelle, qui évidemment ne saurait être conservé à la scène.

*** Parmi les artistes en renom qui sont engagés déjà au théâtre de la Renaissance, on cite deux virtuoses idoles de la province: Auguste Nourrit, le frère de notre admirable transfuge de l'Opéra, et madame Tilton, la Dorus-Gras de Nantes, où elles vient de clore l'année théâtrale par un brillant triomphe dans la *Juive*.

*** Mme Pradher a prolongé son engagement au théâtre de Toulouse, où *six* danseurs espagnols viennent de s'engager aussi pour *six* représentations. On devait leur intercaler un pas dans *l'Italienne à Alger*.

*** *Les Huguenots* viennent d'être mis à l'étude au grand théâtre de Berlin. Le poëme a été traduit par une dame qui compte plusieurs succès dramatique, madame Frédéric d'Elmenreich. Les deux principaux rôles de femme seront remplis par les deux premières cantatrices de l'Allemagne, mademoiselle Loewe, qui achève son engagement au théâtre de la Porte-de-Carinthie, à Vienne, et madame Schodel, qui vient de quitter le théâtre de Dresde.

*** Un mausolée vient d'être élevé à Bellini dans le cimetière du l'Est (le Père Lachaise). Il est placé un peu en arrière du tombeau de Jacques Delille, et, par un heureux rapprochement, entre les tombes de Grétry et de Boieldieu. Il consiste en un cippe carré de dix à douze pieds de haut où la figure d'un ange, celui de la Musique, couronné de cyprès, et tenant entre ses deux mains une lyre appuyée sur sa poitrine. Quant au cippe, il présente dans sa hauteur deux fûts d'inégale dimension; le plus élevé et le plus mince porte sur sa face antérieure le portrait de *Bellini* en medaillon, et sur ses trois côtés les titres des trois ouvrages qui ont marqué le début, le milieu et la fin de la carrière de l'artiste: *il Pirata, Norma, i Puritani*. L'une des faces du fût intérieur indiquera la date de la naissance et de la mort; sur les faces latérales se liront les titres des six autres opéras du Maëstro : *Bianca e Fernando, la Straniera; i Capuletti ed i Montecchi, Zaira, la Sonnambula, Beatrice di Tenda*. Honneur à l'habile sculpteur Marochetti, pour la conception de ce monument et pour l'exécution si gracieuse et si noble de la figure; mais surtout honneur à lui pour le désintéressement d'artiste dont il a fait preuve. La souscription ouverte pour les frais de ce monument n'avait atteint que le chiffre insuffisant de 45,000 francs, et une pieuse pensée allait avorter si M. Marochetti ne s'était généreusement offert pour réaliser, par ses propres sacrifices de travail et d'argent, le vœu des souscripteurs.

*** Notre jeune et brillant maëstro, M. Alari, l'âme des belles soirées musicales de cet hiver, est parti pour son voyage annuel à Londres, où le couronnement de la reine va doubler pour les artistes du premier ordre les occasions de profit et de gloire. Car, grâce au ciel, maintenant ces deux buts du talent ne s'excluent plus l'un l'autre.

*** M. Valentino ne se borne pas à populariser les chefs-d'œuvre des grands compositeurs par les soins consciencieux qu'il apporte à leur exécution ; il vient de s'acquérir un nouveau droit à l'estime de tous les amis de l'art, par le zèle dont il fait preuve pour le monument qu'on va élever à Mozart à Salzbourg, sa ville natale. Dans le courant de mai aura lieu, à la salle Saint-Honoré, un concert qui ne sera composé que des œuvres de l'immortel auteur de *Don Juan*. Nous ne saurions témoigner trop haut notre sympathie pour des preuves si honorables de l'élévation de sentiments qui se répand de plus en plus chez nos artistes.

*** Après la première représentation du *Domino Noir*, sur le théâtre de Lille, le directeur, M. Tarnel, a disparu, désespérant sans doute de pouvoir faire face à ses embarras financiers. Ses pensionnaires ont pris le parti de jouer en société. On désigne pour le successeur du fugitif un ex-directeur d'Anvers, M. Prudhomme.

*** On a représenté avec succès, à Weimar, un petit opéra, *Ruse pour ruse*, dont la partition est dû au jeune artiste, M. Rosenhain, que nous avons eu le plaisir d'applaudir cet hiver, à Paris, dans les salons et les concerts publics.

*** Dans une représentation donnée récemment dans la salle Chantereine, une jeune élève du Conservatoire a chanté, avec une belle voix et une méthode pleine de goût, le grand trio du *Maître de Chapelle*, où elle avait pour *partners* MM. Martel et Farer qui l'ont bien secondée ; le dernier surtout a fait preuve d'un organe remarquable et de beaucoup de verve comique, ce qui ne gâte rien.

*** Le public de Copenhague va être, à la fin du mai, initié aux fortes émotions, aux grandes puissances artistiques que promet un chef-d'œuvre comme *les Huguenots*. C'est un jeune poëte, M. Hartmann, qui a traduit le poëme en danois.

*** Mlle Loïsa Rugat est en ce moment à Lyon, où elle continuera sans doute ses succès de province.

*** Parmi les nouvelles piquantes et extraordinaires que nous sommes loin de garantir en les enregistrant, pourriens-nous omettre l'annonce d'un opéra dont M. Liszt rapportera de Milan la partition écrite sur un poëme de George Sand? Glorieuse association ! brillant ouvrage artistique et littéraire ! auquel il ne manquera sans doute... que de se réaliser !...

*** Quand l'Allemagne s'émeut aux infortunes des inondés de Pesth, tout ce qui porte un cœur d'artiste ne doit-il pas donner l'exemple de la générosité ? Cet exemple ne s'est pas fait attendre : à Francfort a déjà eu lieu un concert qui avait attiré une affluence énorme; car, aux célèbres cantatrices, Mlles Lœwe et Schœdel, s'étaient réunies pour cette œuvre de bienfaisance, la comtesse de Rossi (Mlle Sontag), la baronne de Rothschild, et Mlle Schœler, fille de l'ambassadeur prussien, ces virtuoses des salons de l'aristocratie germanique.

*** *Les Huguenots* viennent d'obtenir un éclatant succès dans l'ancien séjour des papes en France, dans la ville d'Avignon. C'est un beau triomphe de la musique sur les passions religieuses. L'exécution fait honneur aux artistes : Duval (Raoul) ; Joly (Marcel) ; Mme Joly (Valentine); Mme Duval (Marguerite). Ce qu'il y a de curieux, c'est que le chef-d'œuvre se trouvait ainsi presque distribué entre deux ménages.

*** Le concert donné à Vienne par Liszt au bénéfice des habitants de Pesth a été très-brillant. Liszt a obtenu un succès pyramidal ; on l'appelait dans toute la salle le Paganini du piano.

*** Mlle Mequillet, cette jeune cantatrice qui a obtenu de si brillants succès cet hiver dans les concerts de Paris, vient du donner une soirée musicale au Havre : c'est surtout dans l'air de *Robert le Diable*, ce fameux *grace*, qu'elle a excité l'enthousiasme de ces bons Normands, assez difficiles à contenter ordinairement.

*** M. Doehler part demain lundi pour Londres; il se fera entendre, pour la première fois, au *Queens-Theatre* (l'Opéra), au concert de M. Mori, le 11 mai.

*** Les concerts Thabaneau ont eu ce moment, à Marseille, une popularité éminemment favorable à la propagation du bon goût en musique. Les principaux chefs-d'œuvre de l'Allemagne, de la France et de l'Italie, sont tour à tour offerts, dans les parties les plus brillantes, à l'admiration d'un public enthousiaste. On essaie aussi de jeunes talents qui font leur noviciat à côté des grands maîtres. Ainsi a été récemment exécutée une ouverture d'un jeune compositeur, M. Peri, qui s'est fait justement applaudir, même en si redoutable compagnie.

*** M. Charles Plantade donnera le dimanche 29 avril, dans les salons de M. Erard, rue de Mail, 13, à une heure précise, au profit d'une famille malheureuse, une matinée musicale à laquelle concourront plusieurs de nos artistes les plus renommés. On cite entre autres Mmes Damoreau, D'Heuulin, MM. Levasseur, Ponchard, Dérivis, Franchomme, Brod. M. Bertini, pianiste, dont les compositions sont si justement appréciées, fera entendre un *nonetto* nouveau. Les amateurs s'empresseront, nous n'en doutons pas, d'assister à ce concert.

*** Jeudi dernier, a eu lieu à la salle Chantereine un concert donné par M. Scavarda, et qui réunissait plusieurs favoris du dilettantisme des théâtres et des salons : Mmes Dreuart, d'Heuulin, Bincourt, Lati ; MM. Derivis, Koutski, Rossi et le bénéficiaire. Mlle Drouart, qui ajoute à la beauté de sa voix l'excellente méthode de Geraldy, a chanté d'une manière supérieure un morceau inédit, *le Souvenir*, de M. Cheret, compositeur modeste qui, par le goût et la fraîcheur de ses mélodies, est destiné à de véritables succès; elle a marié ensuite ses accents à ceux de M. Scavarda dans un duo de *l'Elixir d'Amor*, de Donizetti. Les applaudissements unanimes l'ont accueillie comme naguère dans les salons de Mme la duchesse de D***. Mlle d'Heuulin a soutenu sa réputation naissante dans le trio d'*Anna Bolena*, où MM. Dérivis et Scavarda l'ont bien secondée. Elle a été moins heureusement inspirée dans l'air de *la Juive*. Koutski l'aîné a été prodigieux de verve dans ses variations brillantes pour le piano sur un thème des *Huguenots;* mais son succès semblait en quelque sorte surpassé par celui qu'a obtenu le jeune frère de Koutski, virtuose de onze ans, qui manie le violon comme voudraient bien le faire beaucoup de virtuoses émérites.

— MM. les Actionnaires de la Société pour la publication de *musique classique*, sont invités à se rendre à l'assemblée générale, le jeudi 10 mai, à huit heures du soir, au domicile du Directeur, M. Maurice Schlesinger, rue de Grammont, 17.

Digitized by Google

MUSIQUE NOUVELLE

Pour paraître le 2 mai,

CHEZ MAURICE SCHLESINGER,

Rue Richelieu, 97.

GUIDO

ET

GINEVRA,

OU LA PESTE DE FLORENCE,

Opéra en 5 actes,

MUSIQUE DE

F. Halevy.

N° 1.	Air chanté par Massol et chœurs.	7 f.	50
1 *bis*.	Air chanté par Massol.	6	»
2.	Cavatine chantée par Mlle Nau.	5	»
3.	Romance chantée par Duprez.	5	»
3 *bis*.	La même transposée.	5	»
4.	Duo chanté par Duprez et Mme Dorus-Gras.	7	50
5.	Chœur des Condottieri.	5	»
6.	Air chanté par Mme Dorus-Gras.	9	»
7.	Duo chanté par Massol et Mme Stoltz.	7	50
8.	Prière chantée par Levasseur.	5	»
9.	Grand air chanté par Duprez.	7	50
9 *bis*.	Le même transposé.	7	50
10.	Scène et air chantés par Mme Dorus-Gras.	7	50
11.	Chœur des Condottieri.	5	»
12.	Chœur du Souper, avec solo, chanté par Dérivis.	6	»
13.	Vive la Peste ! grand chœur avec solo, chantés par Massol.	6	»
14.	Couplets chantés par Massol.	3	»
15.	Duo chanté par Duprez et Mme Dorus-Gras.	7	50
16.	Prière à la Madone (chœur).	5	»
16 *bis*.	La même pour une ou deux voix de femme.	3	»
17.	Air chanté par Levasseur (extrait du trio N° 18).	2	»
18.	Grand trio chanté par Levasseur, Duprez et Mme Dorus-Gras.	9	»
18 *bis*.	Solo chanté par Duprez (extrait du trio).	2	»

SUR LES MOTIFS DE CET OPÉRA.

Tolbecque.	Trois quadrilles de contredanses, N° 1, 2, 3. Chaque.	4	50
Kalkbrenner.	Fantaisie brillante pour le piano.	7	50
Louis.	Grand duo pour piano et violon, sur les motifs chantés par Duprez.	9	»

PUBLIÉS PAR DELAGRANGE.

Ricci.	948. Grand morceau pathétique et brillant pour le piano à 4 mains.	9	»
—	Le petit Pierre, chansonnette.	2	»

PUBLIÉS PAR A. LATTE.

Messemaeckers (L.)	Grandes variations sur la cavatine de la *Straniera*.	7	50
—	Les Italiennes, trois cavatines de Donizetti et Bellini, variées pour le piano. Op. 8. N° 1, 2, 3. Chaque.	6	»
—	Rondoletto sur *Giovanni di Calais*. Op. 9.	6	»
—	Variations brillantes sur la cavatine de *Bianca e Fernando*, de Bellini. Op. 10.	7	50
—	Un Soupir, romance variée. Op. 13.	6	»
—	Une chanson bretonne, de Masini, variée facile.	6	»
—	Album de Masini, réduit pour piano en deux livraisons. Chaque.	6	»
—	Fantaisies sur les *Nuits d'été à Pausilippe*.	6	»
Ricci.	Scaramuccia, partition avec piano.	50	
Chollet.	Fantaisie pour le piano sur *Parisina*. Op. 35.	6	»
Musard.	La *Foudre*, galop pour piano. N° 2.	4	50
Donizetti.	*Do me che l'uoi*, duettino pour soprano et tenor.	4	50

PUBLIÉS PAR TROUPENAS.

Du Beriot.	Premier concert avec piano.	12	»
—	L'accompagnement d'orchestre seul.	10	»
—	Et Benedict, duo brillant pour piano et violon sur la *Somnambule*.	9	»
—	Grand duo en *mi bémol*.	9	»
—	Et Schoberlechner, duo sur l'*Elizir d'Amore*.	9	»
—	Et Osborne, duo sur des motifs de l'*Ambassadrice*.	9	»
—	Deux nocturnes sur les *Soirées musicales* de Rossini. Chaque,	7	50
Klemczynski.	Trois duos faciles et brillants sur le *Chevol de Bronze*, *Actéon* et *les Chaperons blancs*. Chaque,	6	»
Masset.	Op. 3. Trois fantaisies faciles pour le violon avec accompagnement de piano sur des opéras italiens. Chaque,	5	»
—	Op. 5 Caprices pour violon seul.	5	»
Spohr.	Op. 92. Concertino pour violon avec piano.	12	»
—	L'accompagnement d'orchestre seul.	10	»
—	Op. 95. Duo concertant pour piano et violon.	9	»
Musard.	L'*Arabe*.	4	50
—	Les *Chasseurs au bol*.	4	50
—	Les *Pensées de Rossini*.	4	50
Tolbecque.	Valses du *Domino Noir*.	6	»
Musard.	Le *Naïa du Roi*.	4	50
Lemoine.	26e bagatelle sur le *Domino Noir*.	3	»

PUBLIÉS PAR RICHAULT.

Carraud aîné.	Le Keepsacke français	4	50
—	L'incendie.	4	50
—	Le Basque.	4	50
—	Le Voyage musical.	4	50
—	La Fête de Village.	4	50
—	Rob-Roy.	4	50
Kalliwoda.	Œuv. 46. N° 1. 4 valses pour le piano.	4	50
—	*id.* N° 2. 4 galops *id.*	4	50
Plachy.	Œuv. 81. N° 1 des *Deux Jumeaux*, rondeau sur une cavatine de *Beatrice di Tenda* de Bellini.	4	50
H. Reber.	Œuv. 9. Six valses pour piano et violoncelle avec violon, dédiées à Alex. Batta.	6	»
Ch. M. du Wanzu.	Grande valse inédite pour le piano.	2	»
Clapisson.	Deuxième mélodie des chants du chœur : *Est-ce doux du bonheur qui l'attend*.	3	75
Concone.	Quartetto di Camera, pour deux soprani, tenor et basse (paroles italiennes).	3	»
Thalberg.	Op. 23. Le Canzoni del Romito, six mélodies; paroles italiennes et françaises par Escudier.	12	»

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : Fantaisie pour le piano sur des thèmes d'*Anna Bolena*, par Dœhler.

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. — N° 18.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 6 MAI 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture 5 auteurs célèbres et la galerie 5 ses artistes, MM. les abonnés 5 la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche 5 chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, 5 12 à 25 pages 5 impression, et du prix marqué de 5 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois 5 argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — État actuel de la musique à Berlin, par RELLSTAB, (suite et fin). — Concert de M. Mainzer, par BERLIOZ. — Découverte de deux manuscrits relatifs à la musique, dans la bibliothèque de Montpellier, par D'ORTIGUE. — Correspondance : Lettre de Strasbourg, par KASTNER. — Nouvelles. — Annonces.

ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE A BERLIN.

(Suite et fin.)

Les concerts spirituels, c'est-à-dire consacrés à la musique religieuse, émanent presque entièrement de deux institutions dont je vous ai raconté en dernier lieu l'origine. Je vais vous dire aujourd'hui ce qu'ils sont.

L'*Académie de chant* est musicalement gouvernée par le directeur de musique Rungenhagen que seconde un autre jeune musicien d'une habileté pratique, M. Grell : ce sont deux hommes de bonne volonté, mais ils n'ont pas toute la force nécessaire pour ce poste qui a ses difficultés toutes spéciales. L'institution compte environ trois cents membres qui se divisent en grande et petite académie. On est admis, pour commencer, dans la seconde qui forme l'école préparatoire pour la grande. Tous les membres paient des cotisations; leur constance à faire partie de l'association ne dépend que de leur volonté. Ils appartiennent tous aux familles les plus considérées et les plus instruites de la capitale.

On voit qu'une semblable république est difficile à mener, d'autant plus qu'un gouvernement musical doit être tout à fait absolu. Le directeur doit être un homme qui sache captiver les gens pour le bien de la chose, et il n'a pas d'autres moyens pour maintenir l'ordre. Il faut qu'il ait de l'éducation mondaine tout autant qu'il est nécessaire pour dominer l'institution avec finesse et bienséance par des moyens de sociabilité, et pour la représenter; et qu'il possède un grand fonds de connaissances musicales et d'exercice pratique pour diriger l'exécution des grandes choses, et surtout pour les préparer, pour exercer les chœurs au piano, etc. Ces qualités sont partagées entre les deux directeurs, mais la puissance partagée demeure toujours faible et imparfaite. Bernhard Klein et Félix Mendelsohn étaient les seuls hommes qui eussent pu, dans ces derniers temps, remplir convenablement ce poste; mais des difficultés venues d'ailleurs se dressèrent contre tous deux, et, de plus, Bernhard Klein mourut peu de temps après Zelter qui avait été le successeur de Fasch. Zelter lui-même n'avait, dans les dernières dix années, occupé ce poste que d'une manière nominale : on l'y laissait à cause de ses longs services. Mais lors même qu'il eût possédé la force nécessaire pour gouverner, il l'avait perdue, et l'institution était tombée depuis longtemps. Un grand désavantage de son organisation est sa dépendance du théâtre. On n'y peut rien exécuter de

Digitized by Google

grand sans y emprunter les chanteurs solo; cela fait toujours les plus grandes difficultés, à cause de la concurrence avec l'Opéra, et il faut conclure à cet effet des traités formels. Une institution qui compte trois cents voix fraîches devrait fournir ses solistes dans son propre sein. C'est ce qui se fit dans le bon temps de Zelter. Le directeur d'aujourd'hui devrait surtout s'attacher à gagner et à former des talents. Malgré tous ces inconvénients, il reste à l'association des moyens magnifiques. Un chœur de deux cents belles voix (car la grande Académie chante seule dans les séances publiques), où l'influence d'une éducation distinguée ennoblit tout naturellement l'exécution musicale, est une masse d'infanterie assez puissante pour en imposer à l'ennemi : on en obtiendra toujours le gain principal de la bataille. La cavalerie, c'est ainsi que je désigne l'orchestre de l'*association philharmonique*, a bien quelques chevaux boiteux, mais elle possède un bon chef dans la personne du maître de concert Ries, et quelques bons auxiliaires de la chapelle royale et des musiques militaires. Néanmoins, c'est toujours la partie faible de l'armée, quelque bravement qu'on s'y comporte.

Avec ces forces, l'Académie livre annuellement six ou huit batailles dont l'ordre a été réglé de la manière suivante pour cet hiver : On exécutera d'abord le *Faust* de Gœthe, mis en musique par le prince Radziwill; puis les oratorio de *Joseph*, du *Messie* et de *Salomon*, par Hœndel, et, dans l'intervalle, l'oratorio de *Saint-Paul*, de Félix Mendelsohn; enfin, pour le Vendredi-Saint, la *Mort de Jésus*, de Graun, qui est stéréotypée à pareille époque. On prépare, probablement pour le dimanche des Rameaux, la *Cantate de la Passion*, de Sébastien Bach, l'une des œuvres les plus gigantesques de ce génie vraiment allemand inspiré d'une manière si évangélique.

Comme ces grandes solennités se renouvellent chaque année, vous voyez que nous n'en chômons pas, et que nous sommes familiarisés avec les grandes compositions religieuses. Je ne crois pas qu'aucune ville soit à cet égard aussi bien partagée que la nôtre, et que la riche Londres même, où Hændel vécut et travailla, entende ses grands oratorio aussi souvent et aussi bien.

L'Académie de chant, *telle qu'elle est*, est donc une institution non point parfaite, mais fort importante pour l'art, et le temps peut la mettre plus en relief, s'il amène des circonstances favorables.

La seconde des institutions que j'ai déjà nommées, la Société de chant de Hausmann, ressuscitée par le directeur de musique Julius Schneider, n'est, à l'égard de l'Académie de chant, qu'une succursale ou une église de village comparée à une cathédrale. Elle se compose de cinquante à soixante membres, dont quelques-uns sont assez faibles; ses exercices ont lieu tous les vendredis, de sept à neuf heures, dans le local d'une société particulière, appelée *Urania*, qui possède en propre un théâtre. Dans le choix de la musique qu'on y chante, on sacrifie plus au goût du jour que ne le fait l'Académie de chant; on n'y dédaigne point les anciens maîtres, il est vrai, mais on étudie de préférence les compositions des modernes, tels que Spohr, Frédéric Schneider, Mendelsohn, Bernhard Klein, etc., etc. En outre, les études préparatoires pour les grands concerts qui ont lieu de temps à autre, et toujours, comme précédemment, dans un but d'utilité publique, prennent beaucoup de place. Au moment où nous écrivons, les *Saisons* d'Haydn, l'œuvre la plus fraîche, la plus riche d'idées, la plus admirable de ce maître, sont destinées au premier concert. Le *Saint-Paul* de Mendelsohn, ainsi que nous l'avons dit dans une lettre précédente, a déjà été exécuté par cette Société dans l'église de la garnison (qui contient six mille auditeurs) pour la plus grande gloire de cette œuvre d'un beau talent. Sans doute une partie des chœurs du théâtre, beaucoup d'amateurs de la ville et toute la chapelle royale ont concouru à l'exécution; mais l'impulsion est venue de la Société qui formait la racine, le noyau de l'ensemble, et devient conséquemment d'une grande importance pour l'état de la musique à Berlin.

Tels sont les concerts spirituels.

Passons aux concerts de musique instrumentale classique.

Je comprends sous cette dénomination ceux où les exécutants ont pour but principal de mettre en évidence, non leur propre mérite, mais les compositions musicales elles-mêmes, et où l'on ne produit en conséquence que des œuvres capitales de maîtres reconnus. Chaque hiver nous apporte de grandes jouissances sous ce rapport.

En premier lieu, le violoniste Carl Mœser, jadis célèbre dans le nord et dans l'est de l'Europe, aujourd'hui directeur de musique de l'orchestre du Théâtre-Royal, a institué une série permanente de concerts qui ont lieu chaque mercredi, depuis novembre jusqu'en mars. L'une des deux soirées est consacrée aux symphonies et ouvertures, et l'autre aux quatuors et aux quintetti. Ces concerts classiques existent et prospèrent depuis vingt-cinq ans, et, au moment même où j'écris ces lignes, j'arrive d'une séance où l'on a solennisé la fête de ce jubilé de vingt-cinq ans, dans laquelle la grande symphonie d'Haydn en *re* mineur, la première symphonie de Beethoven en *ut* majeur, et l'ouverture de *Don Juan* (qui a célébré aussi cette semaine son jubilé de cinquante ans), ont été exécutées avec tout l'enthousiasme que peuvent inspirer les pensées sublimes qui abondent en de pareils chefs-d'œuvre. Aussi je me crois obligé de proposer d'une façon musico-parlementaire qu'il soit voté, au

Digitized by Google

nom du public de Berlin, des remerciements à M. Mœser, président de ces concerts, non-seulement parce qu'il nous a mis et entretenus par cette institution en relation intime avec toutes les symphonies de Haydn, Mozart et Beethoven, mais parce qu'il a exécuté toutes les productions un peu importantes des maîtres modernes, tels que Ries, Spohr, Calliwoda, Onslow, Mendelsohn et autres, et qu'il a fourni à beaucoup de jeunes compositeurs, qui vouent leurs efforts à une partie élevée de l'art, l'occasion de faire apprécier honorablement leurs productions par une audition publique. Ce n'est là qu'un côté louable de ces séances. Les mêmes éloges leur sont dus pour la seconde moitié consacrée aux quatuors et aux quintetti.

Cette entreprise de Mœser a donné naissance à deux autres à peu près semblables.

La première était la série de soirées de quatuors que le maître de concerts Ries a continuées avec ses amis pendant plusieurs années. Comme Mœser, ainsi que nous l'avons dit, s'attachait de préférence aux maîtres plus anciens, ces jeunes gens voulurent se faire les représentants de l'époque nouvelle. L'exemple des frères Muller, qui ont porté à une hauteur inouïe l'ensemble dans l'exécution du quatuor, servit de fanal au fondateur de ce second cycle. Il s'associa avec ses amis Bœhmer, Maurer et Jost, et ils étudièrent ensemble, presque tous les jours, pendant sept mois avant de paraître en public. Ils arrivèrent par ce moyen à un excellent résultat. On n'entend chez eux, il est vrai, Haydn et Mozart que rarement (et même moins bien), mais en revanche les œuvres plus nouvelles de Beethoven, de votre Onslow, de Cherubini, Spohr, Ferd. Ries, Fesca, Mendelsohn, Grosz, etc. etc.

Comme le bien engendre le bien, L. Zimmermann, rival assez heureux du maître de concert Ries, voulut lui disputer la prééminence, non-seulement comme violoniste, mais encore dans le quatuor. En conséquence, dans l'hiver qui suivit, il arrangea un second quatuor auquel il présidait, et dont les autres membres s'appellent Richter, Ronneburger et Griebel (violoncelliste); ce quatuor se présente à beaucoup d'égards avec un degré d'excellence de plus que l'autre, d'autant plus que le violoncelliste a un très-grand mérite dans le quatuor. Si l'on voulait caractériser les deux quatuors d'après leurs premiers violons, on pourrait dire que le quatuor Ries joue mieux les morceaux et les maîtres grandioses, et particulièrement Spohr, et que le quatuor Zimmermann rend mieux le brillant et le gracieux, et conséquemment la musique d'Onslow.

Différents obstacles ont empêché quelquefois un pareil quatuor de subsister pendant tout l'hiver. Dans la marche habituelle des choses, nous avons dix-huit soirées de Mœser et douze de chacune des sociétés Ries et Zimmermann, en tout quarante-deux pour l'hiver entier. Mais ce n'est pas tout, Mœser célèbre encore chaque année les anniversaires de la naissance et de la mort de Beethoven et celui de la naissance de Mozart, par des concerts spéciaux où l'on n'exécute que la musique de ces maîtres; musique de chant et musique instrumentale. La composition ordinaire du concert consiste en deux ouvertures, une symphonie entière, un concerto de piano, un morceau de musique de chambre, le septuor de Beethoven par exemple, et deux ou trois morceaux de chant. On voit ici, pour le remarquer en passant, combien Mozart est plus riche que Beethoven, car quoique ces sortes de solennités n'aient lieu que depuis dix à douze ans, l'arrangement d'un concert avec la musique de Mozart n'a jamais présenté de difficultés, et, ce qui est l'important, a toujours offert un grand intérêt de variété. Avec Beethoven, au contraire, le choix est difficile, on est forcé de se répéter souvent, et presque toujours le concert à un caractère grandiose, il est vrai, mais un peu monotone.

Il faut, à ces entreprises, en joindre d'autres qui n'ont pas d'allure périodique, mais qui nous manquent rarement. Les frères Ganz, que j'ai déjà nommés, ont l'habitude d'organiser une série de concerts pour la musique de chambre qui se combine alors (vu que les deux frères veulent jouer de la musique calculée pour leur instrument) avec les morceaux de virtuose et les compositions spéciales. Le plaisir est ainsi mélangé et le public aussi. En outre nos pianistes Taubert (dont je parlerai plus tard), Constantin, Decker, etc., etc., ont coutume de donner chaque hiver, trois, quatre ou six soirées, organisées d'une façon analogue, où l'élément principal est la musique classique, en tant que le piano y joue le premier rôle. Les nombreuses compositions de Beethoven pour cet instrument, ses sonates solo, puis les œuvres de Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, sont le fonds où l'on puise. On y ajoute un quatuor ou un quintetto de quelque maître favori et quelques morceaux de chant avec accompagnement de piano, surtout des *Lieder*, dont l'Allemagne possède un trésor inépuisable depuis Mozart et Beethoven, jusqu'aux temps les plus modernes, dans les travaux de Weber, Zelter, Klein, Berger, Reissiger, Taubert, Kurschmann et autres. Ces sortes de « récréations musicales, » comme les appellent les annonces imprimées, sont celles qui trouvent aujourd'hui le plus de faveur, parce qu'elles sont calculées pour la majorité des amateurs instruits, sans pourtant perdre de vue le musicien solide.

Si nous comptons toutes ces entreprises, qui reviennent d'une manière plus ou moins certaine chaque hiver avec la neige et la pluie, nous avons presque toujours à faire fond sur cinquante à soixante soirées musicales, qui peuvent offrir de l'intérêt au musicien instruit comme à l'amateur avancé, et où l'on n'entend pres-

Digitized by Google

que rien qui ne réponde en quelque sens que ce soit aux véritables exigences artistiques. Une semblable richesse a de quoi satisfaire; notre hiver dure environ trente semaines, ainsi nous avons dans chacune deux occasions d'entendre le parfait, l'excellent et le bon en musique. Je place à dessein ces adjectifs en progression descendante, parce que les soirées de symphonie nous donnent le parfait, les quatuors l'excellent, et les autres soirées la bonne musique.

J'arrive à la troisième espèce de concert, celle de la pure musique de virtuoses ou des concerts à solos. Je dois, avant d'en parler, jurer par les grands dieux à mes lecteurs de ne pas dire un mot sérieux sur cette matière, et de traiter ces arlequinades musicales en plaisanterie, comme elles le méritent.

Je veux donner un concert. Telle est la grande pensée qui vient tout d'un coup à quelque virtuose de Berlin, Paris, Londres ou Krachwinkel; cela veut dire: le public doit à la fin me récompenser de mes peines. Que le diable l'emporte! N'ai-je exercé mes doigts (depuis les mois de nourrice, s'il est possible), n'ai-je sué, n'ai-je acquis de la célébrité dès l'âge où je pus mettre des brodequins; n'ai-je excité l'admiration avant d'avoir de la barbe, que pour voir aujourd'hui toute cette vie de splendeur crever comme une bulle de savon; pour faire maigre chère dans un coin, tandis que le lord, le marchand, le fonctionnaire, le propriétaire regorgent et roulent sur les millions! Au diable! il n'en sera point ainsi. Il *faut* que je donne un concert. Ces misérables-là doivent être mes tributaires. Que veulent-ils faire de leur or? Se faire illusion sur l'heure, abréger le temps. C'est vraiment une chose étrange que l'homme invente toutes sortes de moyens pour que la vie lui paraisse plus courte, pendant qu'il en cherche encore davantage pour l'allonger! chacun veut vivre longtemps, à condition que le temps de la vie ne lui dure pas! Le meilleur moyen d'abréger le temps est probablement de se pendre, car on convertit ainsi les années en minutes: c'est ce que savent bien les Anglais... Mais je veux donner un concert et non philosopher! — Que veut dire en effet cette phrase: « Je veux donner un concert. » sinon: « Je veux rançonner la richesse oisive au profit de l'artiste laborieux; je veux, indépendamment de l'or, faire brûler aussi un peu d'encens pour ma vanité; je veux beaucoup de choses, mais rien pour l'art. — Aussi l'art véritable n'a, dans la règle, absolument rien à faire avec le besoin de donner un concert! »

Telles sont à peu près mes pensées sur les concerts des virtuoses en général. Plus la ville est riche et grande, plus ces concerts sont ridicules; car il est naturel que, dans une grande population, on trouve un plus grand nombre d'imbéciles, et qu'il leur faut absolument des grelots. Mais croyez-vous que je vous blâme, virtuoses? Vraiment non! Si vous traitiez le monde autrement, vous seriez les imbéciles, vous: on doit cuire à chacun le pain qu'il veut manger. On ne parle point à un paysan de la philosophie de Platon; un riche banquier n'a que faire de savoir ce que c'est qu'un contrepoint, Sébastien Bach, ou les saints ravissements de Beethoven. C'est là ce que nos virtuoses allemands ne comprennent pas ou ne considèrent pas assez; ils veulent enthousiasmer le public en faveur du vrai beau. C'est chose possible quand on possède une de ces supériorités victorieuses qui font ébahir le public; mais c'est l'inverse quand on ne va guère qu'à remplir d'une façon louable les conditions imposées par l'art.

Un concert de virtuoses, pour tirer enfin une conclusion de ce *pot-pourri* de prémisses, est une chose calculée pour la mode, pour l'amusement superficiel du plus grand nombre, pour la vanité, pour tout ce que l'on voudra, excepté pour l'art, auquel on jette tout au plus, en pareille occasion, quelques maigres miettes. Cela est ainsi, et ne peut être autrement, et cela durera ainsi toute l'éternité; car, avant toutes choses, le virtuose veut vivre. Il faut qu'il vive sur tout le monde, car il ne peut vivre sur les artistes; or, le monde ne veut pas l'art, il ne veut que le plaisir, que sa propre satisfaction. — Nous avons à cet effet, à Berlin, plusieurs salles qui sont fort élégantes, une qui est belle et une autre qui est brillante, et n'a pas son égale en Europe. Cette dernière est la salle du concert du Grand-Théâtre, l'avant-dernière où chanta l'Académie de chant. Un concert de virtuoses a besoin d'une salle brillante; car il faut un cadre orné à une assemblée choisie, où se trouvent surtout beaucoup de belles dames en toilette recherchée; une foule d'élégants avec jumelles et gants jaunes doit s'y faire aussi remarquer. Un connaisseur n'a qu'à voir la salle pour savoir si un concert est bon ou mauvais, sans avoir lu le programme: si les fashionnables y sont nombreux, si les balcons sont remplis de dames à la mode, si certains prototypes de l'élégance et de la beauté sont présents, si le corps diplomatique et la cour apparaissent au grand complet, le concert est excellent; mais, si l'on voit beaucoup de connaisseurs, ou même quelques musiciens dans l'auditoire, vous pouvez assurer qu'il est misérable. D'où l'on peut conclure que les moyens d'arriver à ce but sont autres que l'habileté d'exécution ou l'art (je suis assez suranné pour faire une différence entre ces deux mots), ou, dis-je, l'art du donneur de concerts.

La réputation d'un artiste ne lui sert, en ce cas, qu'autant qu'elle fait supposer au public que la salle sera pleine: Orphée lui-même pourrait donner concert, que, si l'on prévoyait le vide de la salle, on n'y verrait pas d'autres humains qu'un certain nombre

Digitized by Google

d'artistes, porteurs de billets donnés. Le donneur de concerts doit donc, avant toute chose, s'inquiéter de répandre dans le public l'opinion que la salle sera tellement pleine que personne n'y pourra trouver place; ensuite, de s'arranger pour qu'elle le soit réellement, dût-il payer des gens pour y venir, car cela pousse du moins à la renommée, et fait bien pour une autre fois. Enfin, il faut qu'il s'approche de tout ce qui a un rang et de l'argent, qu'il envoie des billets à domicile, qu'il en colle aux portes, s'il est possible, pour qu'on ne puisse les lui renvoyer; qu'il s'attache, dans la rédaction du programme, à cet aphorisme : « Cela est extravagant, donc la foule y courra. » Il faut, s'il le peut, qu'il joue avec une main, ou sur une seule corde, ce que d'autres font avec les deux mains et quatre cordes. S'il pouvait jouer sur la tête, il n'en aurait que plus de monde, surtout s'il maniait son instrument avec les jambes. — La meilleure enseigne pour attirer chaland dans l'hôtellerie d'un virtuose est le joli minois d'une jeune cantatrice; qu'il la fasse au moins paraître en vignette sur l'affiche et dans les journaux, alors même que la belle s'enrhumerait plus tard. Il fait encore mieux s'il affiche ainsi une demi-douzaine de cantatrices, ou la douzaine entière, s'il le peut.

Arrêtons-nous! Tels sont nos concerts de virtuoses à Berlin; ils sont probablement, sauf quelques dérogations qui naissent des mœurs ou de l'usage, les mêmes par tout le monde; j'en pourrais donc parler sous une forme toute générale. Si j'ajoutais quelque chose spécialement pour Berlin, ce seraient les noms de nos artistes indigènes qui donnent des concerts, et qui, malgré le peu de respect que je professe pour ces concerts même, méritent toute considération par leur talent. Ce sont, pour le violon : Ries, Zimmermann, Saint-Lubin; pour le violon et le violoncelle : les frères Ganz; pour le hautbois et le violoncelle : les frères Griebel; pour la flûte: les frères Gabrielski; pour le trombonne, Belke (héros athlétique sur son instrument, pourvu toutefois qu'il veuille ne pas jouer *Blühe, Liebes, Veilchen*, ou la barcarolle de *la Muette de Portici*; mais c'est précisément ce qui attire la foule). Pour la clarinette, le cor le basson et autres instruments, nous avons d'excellents artistes que j'ai déjà nommés, mais ils ne se font entendre que dans les concerts des autres, et n'en donnent pas pour leur propre compte; pour le piano, les donneurs de concerts sont plus rares que les joueurs de concertos. Taubert et C. Decker donnent, comme je l'ai dit des soirées, mais pas de concerts d'apparat. En comptant les virtuoses étrangers, nous avions autrefois, chaque hiver, trente ou quarante de ces sortes de réunions, mais ce nombre diminue insensiblement, quelques concessions que les artistes fassent au public. Si vous voulez, pour finir, que je vous donne le canevas d'un programme obligé en ces circonstances, voici comment il se compose. Première partie : ouverture, morceau principal du bénéficiaire, cantatrice, deuxième morceau du bénéficiaire, exécuté, s'il est possible, avec un artiste étranger. Deuxième partie : ouverture, chant, un virtuose étranger, dernier morceau du bénéficiaire (ce sont ordinairement des variations), le tout entremêlé, à l'occasion de quelque curiosité, comme une scène de déclamation, ou des *Lieder* au piano, ou des chants pour quatre voix d'homme, etc., etc. C'est ainsi que finit le concert, et mon travail sur ce sujet.

Comme ma lettre annonce l'intention de parler des institutions et des personnes d'où dépend l'art, il me reste à rattacher au chapitre des concerts une mention de la société philharmonique, dont il a été question plusieurs fois dans ma lettre précédente. Cette société ne compte pas encore beaucoup d'années d'existence; elle se manifeste au grand jour rarement, et seulement quand elle assiste l'Académie de chant dans les grands concerts; autrement, elle conserve son caractère de société particulière, à laquelle la critique n'a pas le droit de tirer l'oreille. Elle se rassemble tous les jeudis. Sa fondation est, en grande partie, l'œuvre de Félix Mendelsohn; elle fut dirigée, dans le principe, par un ami de Mendelsohn, Ritz, mort trop tôt pour l'art. C'était un des meilleurs élèves de Rode; il excellait dans le style noble et sérieux; d'ailleurs, profond musicien. Après sa mort, la direction passa successivement aux mains des maîtres de concert Henning et Ries; ce dernier la conserve encore aujourd'hui. La société s'exerce dans l'exécution des grandes compositions de musique instrumentale, telles que symphonies, ouvertures, etc., et s'est mesurée avec succès, même aux ouvrages difficiles de Beethoven; mais comme elle n'en fait rien entendre en public, elle peut exécuter bien ou mal, nous n'avons rien à en dire. C'est, dans tous les cas, une très-utile institution, faite pour donner aux amateurs l'aplomb nécessaire dans l'exécution des ensembles, un moyen de former et d'accroître leur goût pour les belles et grandes choses, et, par conséquent, d'élever davantage leur point de vue artistique.

La dernière institution dont j'aurai à parler est l'Académie des arts, section de musique, formée depuis deux ans. Les membres que je vais nommer par ordre alphabétique, pour éviter toute contestation de prééminence, sont : MM. Bach, Henning, Mendelsohn, Meyerbeer, Rungenhagen, Schneider, Spontini. Sept! c'est ma foi un bon nombre, car les sages de la Grèce furent aussi au nombre de sept.

On ne peut nier qu'il ne s'y trouve des noms célèbres : malheureusement ce ne sont que les noms, et point les hommes. Mendelsohn ne vit pas à Berlin, mais à Leipzig, et, quand il fut nommé, à Düsseldorf;

Meyerbeer y réside aussi peu. Mais il est très-bien que tous deux, nés à Berlin, et dont nous pouvons nous glorifier, aient été admis. Le troisième nom célèbre est celui de Spontini; il mérite, à cause de son *nom*, de *siéger* dans l'Académie; mais il manque des qualités nécessaires pour y exercer une influence utile. Ces trois noms retranchés, que reste-t-il? quatre hommes auxquels on ne peut sans doute refuser du mérite, et surtout de la bonne volonté; mais qui ne sont pas, comme artistes, d'une telle importance que leur nom doive être connu plus loin que la banlieue de Berlin. On voit clairement de quelle mince utilité peut être une institution organisée d'une façon si défectueuse, qu'on y cherche vainement les noms des artistes de Berlin qui se sont acquis, par leurs œuvres, une réputation dans le monde, ou du moins parmi les artistes, et dans laquelle les hommes vraiment considérables n'ont aucune action, parce qu'ils sont éloignés. Le premier essai de pouvoir qu'a fait l'Académie a complétement avorté, puisqu'une cantate couronnée par elle apparut, quand elle fut gravée, comme une œuvre sans portée, où les vrais principes de l'art étaient compris à rebours, et traités sans habitude. On peut avancer en toute sûreté que Mendelsohn et Meyerbeer n'ont pas pris part à ce jugement, et ce n'est pas seulement parce qu'ils n'étaient pas à Berlin. Je garantis du moins que le premier ne peut avoir vu la partition de l'ouvrage couronné, parce que l'insuffisance totale de cette composition n'aurait pu échapper à la sûreté de son coup d'œil et à sa science. Avant donc que nous voyons dans l'Académie musicale ces noms de nos concitoyens qui se sont vraiment acquis par leurs œuvres soit pratiques, soit théoriques, une réputation et une estime méritées dans le monde musical, nous pouvons ne pas croire à l'utilité bien décidée de l'institution, quelques qualités que nous reconnaissions aux membres pris séparément.

Je termine ici cette lettre; la prochaine traitera de l'état de l'instruction musicale dans la société, et chez les amateurs de Berlin.

L. Rellstab.

CONCERT DE M. MAINZER,

Salle Saint-Honoré.

Nous avons assisté, il y a quelques semaines, à un exercice des élèves de l'Orphéon, cette institution de chant fondée et dirigée avec tant d'intelligence par M. Wilhem. Nous avouons que notre surprise a été aussi grande qu'agréable, en entendant trois cent cinquante enfants des deux sexes chanter des chœurs assez compliqués, avec un ensemble, une justesse d'intonation, une délicatesse de nuances, qui eussent fait honneur à des artistes consommés, et cela *sans aucun accompagnement*. La *Gazette musicale* a déjà entretenu ses lecteurs du grand succès obtenu à si juste titre dans cette séance remarquable par les élèves de M. Wilhem; les observations dont elle doit leur faire part aujourd'hui sont d'une tout autre nature. Quand on entendit, il y a un an et demi, je crois, les ouvriers, élèves de l'Association polytechnique, dont M. Mainzer n'était le professeur de chant que depuis quelques mois seulement, on dut trouver, en raison du petit nombre de leçons qu'avaient reçues de lui ces jeunes gens, le résultat obtenu à cette époque fort satisfaisant et bien propre à faire concevoir des espérances dont la réalisation eût été pour l'avenir de l'art d'une immense importance, Ces espérances, nous les partagions sincèrement. Déjà nous rêvions, grâce aux soins et à la persévérance de M. Mainzer, la population parisienne rendue sensible à l'harmonie, les chœurs de nos théâtres renforcés et perfectionnés, le service de nos solennités religieuses embelli de tout ce que la musique sacrée peut leur ajouter de grande et noble poésie, le goût pour les futilités remplacé par l'amour réel des productions sérieuses, etc., etc. Hélas! n'était-ce qu'un rêve comme celui de la *laitière* de La Fontaine? et faudra-t-il dire bientôt : Adieu, chœurs populaires, sérénades des belles nuits d'été; adieu, les grands chœurs de Gluck; adieu, les messes de Lesueur, les psaumes de Marcello, les oratorios de Haudel, les madrigaux de Palestrina; adieu, toutes les belles choses que l'on se promettait depuis la première épreuve subie en face du public par les élèves de M. Mainzer. Le concert de dimanche dernier, dans la salle des Concerts Saint-Honoré, a démontré d'une façon vraiment cruelle la vanité de tout cet espoir si longtemps caressé. Nous sommes toujours aussi pauvres qu'auparavant en fait de masses chantantes, les enfants de M. Wilhem excepté. Ces ouvriers paraissent cependant animés du désir d'apprendre et de bien faire, ils semblent pleins de zèle et d'émulation, plusieurs d'entre eux ont des voix d'un timbre pur et sonore; mais, réunis, l'effet qu'ils produisent est vraiment maigre, misérable et disgracieux. Il faut tenir compte, je le sais, du petit nombre de leçons qu'ils reçoivent habituellement (ils n'en ont qu'une ou deux par semaine). On se demande néanmoins pourquoi, depuis le premier concert où le public fut admis à les juger, dans la salle de l'Hôtel-de-Ville, ils n'ont fait aucun progrès? pourquoi ils sont restés exactement au même point? pourquoi, de plus, leur maître, qui s'était contenté la première fois de soutenir leurs voix à l'aide de quelques cors et violoncelles, a senti la nécessité de leur adjoindre aujourd'hui un orchestre complet et fort nombreux. Faut-il croire qu'ils sont mal organisés? Chorou a pourtant employé naguère sa méthode à former des natures incultes, et il y est parvenu; et ses élèves chantaient au

Digitized by Google

lien de crier; et ceux à qui il arrivait encore de crier dans les *forte* au lieu de chanter criaient juste. M. Mainzer désire sans doute être mis à même de prouver que l'inefficacité de ses soins est seulement due à la rareté de ses leçons, et nous formons bien sincèrement le vœu de voir disparaître les obstacles qui se sont opposés jusqu'ici à ce qu'elles fussent plus fréquentes. Mais nous devons lui répéter en toute vérité ce que la froideur du public a pu déjà lui faire entendre: il faut ou multiplier les leçons ou changer la méthode; ou, mieux encore, faire l'un et l'autre. Après quoi, si, dans un an, ses élèves n'ont pas dépassé le point où nous regrettons de les trouver aujourd'hui, si la difficulté, de quelque nature qu'elle soit, se trouve insurmontable pour lui, l'honneur d'avoir entrepris de la vaincre lui restera du moins, l'on dira en regrettant l'inutilité de ses efforts : *Pax hominibus bonæ voluntatis.* Il y a toutefois un point sur lequel M. Mainzer semble avoir donné prise à la critique, de manière à ce qu'il devienne à peu près impossible de le défendre; je veux parler du choix des morceaux qu'il a fait exécuter par ses élèves. Sans compter la fâcheuse impression qui ne peut manquer de produire sur un auditoire, quelque indulgent qu'il puisse être, le style décoloré, je dirai même trivial, de la plupart de ces chœurs, il y a imprudence notable de la part d'un professeur, qui se propose de façonner et de diriger dans la bonne voie un nombre aussi considérable de disciples, à les exercer sur des productions toujours dépourvues de caractère, et manquant même souvent des qualités de style qui devraient les distinguer essentiellement. Il a cherché, non sans raison, des combinaisons chorales qui puissent, par leur extrême simplicité, se trouver en relation avec les forces des chanteurs; mais, pour être simple et d'une exécution facile, il ne s'en suit pas nécessairement qu'une musique doive être platement écrite sous le triple rapport de la mélodie, de l'harmonie et du rhythme. On ne parvient guère aujourd'hui, il est vrai, à des effets énergiques et neufs sans recourir plus ou moins à des procédés qui présentent des difficultés aux artistes même les plus habiles; mais les formes du style peuvent être nobles sans être tout à fait nouvelles; et, d'ailleurs, il ne s'agit pas ici d'un jugement à porter sur le mérite d'invention du compositeur : il est question seulement de l'influence que des œuvres de la nature de celles que semblent affectionner M. Mainzer peuvent exercer sur le sentiment musical comme sur les progrès des chanteurs dont l'éducation lui est confiée. Certes, le chœur de l'*OEdipe* de Sacchini : « *Nous braverons pour lui les plus sanglants hasards;* » ou celui du même ouvrage « *O vous que l'innocence même n'ose implorer qu'avec terreur;* » la scène du *sommeil de Latys*, de Piccini; l'hymne des *Danaïdes*, de Salieri : « *Descends dans le sein d'Amphitrite;* » le fameux serment de l'*Ernelinde*, de Philidor : « *Jurons sur nos glaives sanglants,* » ne surprendraient personne par leur originalité, à cette heure surtout que ces formes ont été imitées par les musiciens médiocres de toutes les écoles et de toutes les nations; il n'en est pas moins vrai que c'est là, pour les quatre-vingt-dix-neuf centièmes de la population musicale de l'Europe, de la belle et grande musique, pleine de noblesse, de force et d'expression; et puisqu'il ne s'agissait point de produire au grand jour des compositions nouvelles, mais seulement des exécuteurs nouveaux, le mieux était, il est permis de le croire, pour les auditeurs et plus encore pour les élèves, de donner aux productions de ces anciens maîtres le pas sur les tristes rapsodies dont nous a régalés M. Mainzer. L'un de ces morceaux surtout, dont l'auteur a eu le bon sens de ne pas se nommer, prétend au style héroïque de la façon la plus bouffonne; et, ce qui achève de rendre ces fanfares délabrées tout à fait grotesques, c'est le souvenir des chœurs si fièrement beaux qui ont fait la gloire du *Cortès* de Spontini. Une telle comparaison est fort malencontreuse; on pense alors involontairement au pauvre Chauvin,

Portant petit chapeau
Avec redingote grise,

et singeant Napoléon.

M. Mainzer ne prend pas assez soin de sa réputation en laissant figurer sur le programme de ses exercices publics des chœurs de cette force; cela nuit à l'intérêt inspiré par ses élèves, et il en résulte, pour lui personnellement, un dommage réel; car ces morceaux anonymes lui sont généralement attribués.

H. Berlioz.

DÉCOUVERTE

DE DEUX MANUSCRITS RELATIFS A LA MUSIQUE, DANS LA BIBLIOTHÈQUE DE MONTPELLIER.

M. Paulin Blanc, bibliothécaire de la ville de Montpellier et savant archéologue, et M. Laurens, artiste distingué, collaborateur de M. le baron Taylor, ont récemment découvert, sur les feuillets de garde d'un manuscrit du dixième siècle, venant de l'abbaye de Saint-Benoît d'Aniane, une prose ancienne ayant, selon toutes les apparences, inspiré plus tard la fameuse prose *Dies iræ*, qui en reproduit évidemment quelques réminiscences. Ainsi, cette terrible et magnifique inspiration du génie d'un pauvre franciscain du treizième siècle, Thomas de Celano, cette inspiration qui semble le jet spontané du pindarisme chrétien, ne serait pas originale; elle ne serait que la paraphrase, le développement perfectionné d'un type jusqu'à ce jour inconnu. Voilà la question que soulève la découverte dont il s'agit ici, et sur laquelle les érudits seront appelés à

Digitized by Google

se prononcer lorsque cette découverte sera rendue publique. La notation de la prose dont nous parlons se compose de divers groupes de points placés à différentes hauteurs au-dessus du tracé des paroles. MM. Laurens et Paulin Blanc ont relevé ce morceau dans son entier; il forme vingt-deux strophes en prose poétique, écrites à longues lignes, à travers lesquelles on reconnaît, de loin en loin, le retour des rimes. Il est déparé par quelques incorrections de style comme plusieurs fragments adoptés par la liturgie latine; mais le mouvement en est biblique, très-relevé, et radouci à chaque strophe par un ton élégiaque qui se reproduit d'une manière uniforme et périodique. L'écriture, dont il serait peut-être difficile aujourd'hui de donner un *fac-simile* exact, mais que nous pourrons juger bientôt d'après un calque fidèle; l'écriture paraît devoir appartenir à la forme graphique *franco-saxonne* qui a précédé de plus d'un demi-siècle la forme *Caroline*, dite *renouvelée*, et assure conséquemment à la notation musicale, tracée simultanément avec les paroles, une date antérieure au dixième siècle.

Voici, au surplus, le commencement de cette prose, que l'on pourra confronter avec le début du *Dies iræ:*

Audi, tellus, audi, magni maris limbus,
Audi, homo, audi, omne quod vivit sub sole:
Veniæ propè est dies,
Iræ supremæ dies invisa, dies amara,
Quà cœlum fugiet, sol erubescet,
Luna mutabitur, dies nigrescet,
Sidera super terram cadent.
Heu miseri! Heu miseri! quid, homo,
Ineptam sequeris lætitiam?
Benè fundata hactenùs mansit terra, etc., etc.

Nous engageons vivement MM. Paulin Blanc et Laurens à hâter le moment de la publication de cette découverte dans les Mémoires de la Société archéologique de Montpellier, et à la considérer sous son côté archéologique et philologique. Quant à la question musicale, peut-être vaudrait-il mieux l'ajourner jusqu'à ce qu'un de nos savants les plus recommandables ait livré au public le travail qu'il prépare sur les diverses phases de la notation au moyen-âge.

La bibliothèque de Montpellier possède, en outre, un superbe manuscrit sur vélin, orné d'encadrements et de délicieuses miniatures, et contenant exclusivement de la musique. Ce manuscrit a près de six cents pages, et paraît être du quatorzième siècle. Tous les genres de musique s'y trouvent réunis: ce sont des hymnes latines, des chansons en langue romane et de la musique instrumentale à plusieurs parties; il y a certains morceaux de chant finissant par une sorte de ritournelle qui devait être exécutée par des instruments.

On ne saurait trop encourager les érudits et les hommes de lettres qui habitent la province à faire connaître une foule de trésors disséminés dans des bibliothèques publiques et particulières, comme dans les archives des monastères et des paroisses. La *Gazette musicale* accueillera toujours avec empressement toutes communications qui auront pour objet les progrès de l'art musical, et elle se fera un devoir de signaler à l'attention publique des recherches précieuses que trop souvent, par indifférence, on laissa dans l'obscurité.

J. D'ORTIGUES.

Correspondance de la Gazette musicale.

Strasbourg, ce 26 avril 1838.

Comme je ne pense pas qu'on doive passer sous silence une solennité où deux artistes aussi distingués que Mme Stockhausen et M. Kalkbrenner se sont fait entendre, je vous envoie l'analyse du concert qu'ils viennent de donner dans notre ville, et qui a été des plus brillants. Les amateurs de Strasbourg s'y sont rendus avec un vif empressement pour revoir deux talents qu'ils connaissaient déjà et dont ils avaient su goûter le mérite avec enthousiasme.

Le programme nous avait promis, pour ouvrir dignement la séance, le grand sextuor de M. Kalkbrenner; nous ne savons ce qui nous en a privés, toutefois, en dédommagement, le grand pianiste a joué son *adagio* et sa *Polonaise*; plus tard quelques études et deux pensées fugitives nous ont fourni l'occasion d'admirer les qualités qui le distinguent comme compositeur, et nous avons encore applaudi dans une *fantaisie avec variations* cette rare perfection, cette merveilleuse netteté, cette souplesse d'exécution qu'on lui connaît. Madame Stockhausen possède une fort jolie voix, beaucoup de pureté et de grâce; aussi a-t-elle délicieusement rendu plusieurs chansons suisses. N'oublions pas de dire qu'elle a été parfaitement accompagnée, dans un air allemand avec cor obligé de Lachner, par M. Thomas, amateur distingué. Nous avons encore entendu M. Bley, violoniste qui a un jeu plein d'expression et de goût, mais qui nous a paru manquer d'énergie. Mlle Bildstein est une jeune cantatrice dont on peut favorablement augurer si elle parvient à acquérir plus de méthode et surtout plus de chaleur. Enfin, M. Stockhausen a exécuté sur la harpe une fantaisie de sa composition.

Le séjour que M. Kalkbrenner a fait parmi nous n'a malheureusement pas été de longue durée; il s'est remis en route pour Vienne. Mme Stockhausen, de son côté, doit se rendre à Paris, où vous aurez sans doute le plaisir de l'entendre.

KATSNER.

Digitized by Google

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui, à l'Opéra, *les Huguenots*. La recette ne sera pas moins forte que celle de dimanche dernier, où l'on a donné, pour les débuts de Mlle Hortense Peu, *Robert-le-Diable*. *Dix mille cent quatorze francs soixante-dix centimes* ont été le produit de la cent soixante-troisième représentation de chef-d'œuvre de Meyerbeer.

*** La reine Victoria vient de choisir entre célèbre Lablache pour son professeur de chant; il semble que cette souveraine, avec la délicatesse d'une femme, ait voulu adoucir la douleur du père par l'hommage rendu au talent de l'artiste.

*** Le second concert donné par Liszt, à Vienne, a augmenté encore l'enthousiasme des Viennois pour notre admirable pianiste; en peu d'heures tous les billets ont été pris pour trois concerts annoncés par lui le lendemain. Depuis Paganini, aucun artiste n'avait obtenu une vogue pareille dans la patrie de la musique.

*** On lit dans le *Précurseur d'Anvers* :

« Nous avions espéré entendre M. H. Herz mardi dernier; son concert était annoncé, et ce n'est que le jour même, à trois heures, qu'il a fait donner contre-ordre. En ne considérant les procédés de M. H. Herz que sous le rapport pécuniaire, on pourrait les approuver; mais nous ne voulons pas lui faire l'injure de le croire mu par ce motif seulement : l'appât du gain n'est pas la seule ambition d'un véritable artiste; il en est une qui doit tout dominer chez lui, c'est celle de sa réputation; et nous blâmerons M. Herz d'avoir sacrifié une soirée qui devait le consolider, chez nous, à une poignée d'écus. Aujourd'hui, les torts sont de son côté; s'il eût agi autrement, ce serait le public que l'on aurait dû en accuser. Le concert de M. Herz n'a pu se faire, faute de souscripteurs en nombre suffisant pour couvrir les frais, et l'on a été obligé de rendre l'argent à ceux d'entre eux qui avaient déjà payé. Nous ne savons à quoi nous devons attribuer ce fait, qui nous paraît au moins étrange dans une ville aussi musicale qu'Anvers. »

*** Mlle Francilla Pixis vient d'obtenir un éclatant succès à Piacenza, où elle est engagée très-avantageusement pour les mois d'avril et mai. C'est le 16 de ce mois que cette intéressante cantatrice, qui a laissé des souvenirs bien agréables à Milan, s'est montrée pour la première fois aux habitants de Piacenza, dans *Gabriella di Vergy*, opera seria en trois actes, de Mercadante, dont la partition, selon notre correspondant, renferme plusieurs morceaux fort dramatiques et de premier ordre. Mlle Pixis a fait une impression bien profonde sur le public, qui encombrait toutes les places de la vaste salle. C'est surtout dans la scène finale du dernier acte, qui est une des plus belles et des plus déchirantes de tout l'ouvrage, que *Gabriella* a été sublime et a su captiver les cœurs de tout l'auditoire. L'impératrice Marie-Louise ayant assisté à cette représentation, le public a dû se contenter d'exprimer sa satisfaction aux artistes par des simples *brava, bravi*, un ancien usage d'étiquette lui interdisant les applaudissements qui sont réservés pour la souveraine; cette contrainte n'existant plus le lendemain, où la seconde représentation de même ouvrage eut lieu, les applaudissements les plus bruyants ont récompensé le talent et le zèle des artistes, et surtout ceux de Mlle Pixis, qui, après la chute du rideau, a été rappelée à grands cris.

*** La cinquième livraison des Œuvres de M. Romagnesi vient de paraître chez l'auteur-éditeur. Cette fois, il compte parmi les auteurs qui l'ont inspiré des noms illustres, Quinault et Metastase. Les paroles d'*Angélique* et d'*Armide* ont une grâce qui proteste contre les épigrammes de Boileau. M. Romagnesi, qui tourne lui-même les vers avec beaucoup d'élégance, a, comme notre illustre Berton, su être à la fois le poète et le musicien. C'est dans cette livraison, et sous la date de 1815, que commence la série de ces airs de M. Romagnesi qu'ont dérobés aux salons tous nos théâtres de vaudeville, où ils sont encore en pleine vogue. La charmante mélodie : *Depuis longtemps j'aimais Adèle*, que nous trouvons là, a ouvert à ses heureuses sœurs la route de la popularité.

*** Un opéra nouveau de Benedict, *the Gipsy's Warning*, a obtenu un brillant succès au théâtre de Covent-Garden. Suivant les journaux anglais, qui accordent des éloges unanimes à cet ouvrage, l'auteur aurait déployé dans sa musique autant de verve dramatique que de mélodies légères et gracieuses. Il a été fort bien secondé par les chanteurs, et surtout par Mlle Romer et M. Templeton.

*** La femme de Paul Taglioni, le frère de la célèbre danseuse, obtient au Grand-Théâtre de Berlin un succès qui la rend digne d'être de la famille. Elle a dansé devant le roi de Prusse la *cachucha*, qui fera son tour d'Europe. Elle a rempli aussi, au bruit des applaudissements, le rôle de Florinde dans le *Diable boiteux*.

*** Une jeune pianiste de neuf ans, fille du maître de chapelle du roi de Hanovre, Antoine Boher, doit arriver bientôt à Paris, où elle doit nous faire connaître son précoce talent.

*** Mme Schulz et le basso Porto viennent d'avoir un succès d'enthousiasme dans l'*Ines di Castro*, de Persiani, dont la partition, presque sifflée à la première épreuve, n'a été véritablement goûtée qu'à la seconde.

*** Les salons, et après eux, les journaux ont proclamé à son de trompe le mariage de la célèbre cantatrice miss Stephens avec le comte d'Essex. C'est pour la position sociale des artistes un nouveau triomphe d'autant plus complet cette fois, qu'on ne peut l'attribuer à l'enivrement produit sur les sens par la jeunesse et la beauté. Non que miss Stephens n'ait eu effet pris rang parmi les plus belles femmes de l'Angleterre; mais il y a, par malheur, longtemps qu'elle en jouit. Elle débuta, en 1815, par le rôle de *Maudane*, dans l'opéra d'*Artaxerce*, au théâtre de Covent-Garden, où elle fournit la plus heureuse carrière jusqu'en 1834, époque des adieux qu'elle fit au public, dont elle était l'idole, dans les fêtes qui eurent lieu à l'abbaye de Westminster. Elle a aujourd'hui QUARANTE-QUATRE ANS; en outre, son noble époux a près du double de son âge, QUATRE-VINGT-DEUX ANS. On le voit donc, l'illusion des sens n'entre pour rien dans leur union; et si le comte a fait un mariage d'amour, cet amour est tout entier pour les prestiges du talent et de la gloire qui ont constamment environné la brillante cantatrice. L'heureux couple est parti de Londres aussitôt après la cérémonie nuptiale, pour aller passer *the sweet honey-moon* à Cashiobury-Park, délicieuse résidence du comte, auprès de Watford.

*** Les répétitions nécessitées par le bénéfice de Mlles Elssler, qui a eu lieu hier, ont forcé d'ajourner une bonne œuvre, le concert qu'on devait donner aujourd'hui au Conservatoire pour adoucir le malheur d'un danseur de l'Opéra, qui a subi une cruelle amputation.

*** Il est question au théâtre de la Bourse d'une représentation à bénéfice, qui doit être accordée à Fargueil, après dix ans de service.

*** On annonce que l'administration de l'Opéra-Comique vient d'imposer à Jansenne une amende de 500 fr., pour avoir chanté dans un concert donné salle Musard.

*** La belle musique, composée par Boieldieu, à Saint-Pétersbourg, sur les chœurs d'*Athalie*, sera exécutée au Théâtre-Français dans une représentation du chef-d'œuvre de Racine, qui doit être donnée bientôt au bénéfice de Mme Paradol. Nul doute que cet œuvre d'un des maîtres de l'école française, ne se révèle pour la première fois à notre public, n'excite puissamment sa curiosité.

*** *L'acteur* (car nous ne pouvons dire le *chanteur*), Ténard, que nous avons vu à l'Opéra-Comique, arrête en ce moment tout le répertoire du théâtre de Bruxelles par une grave indisposition : il a été frappé d'un coup de sang. Quoiqu'il s'agisse d'un début étranger à notre spécialité, nous croyons satisfaire nos lecteurs en leur annonçant le succès que vient d'obtenir, sur ce même théâtre de Bruxelles, en qualité de premier comique, Duprez, le frère de notre célèbre chanteur. Pas un ami de l'art musical qui reste indifférent à une nouvelle qui intéresse un artiste aussi éminent.

*** On vient de donner, dit-on, le privilége d'un théâtre de banlieue, qui serait établi aux *Batignoles*.

*** Parmi les engagements du théâtre de la *Renaissance*, contractés en vue de la spécialité musicale, on cite Edouard Daudé, baryton, qui a eu du succès à Anvers et à Liége.

*** Nous enregistrons souvent les traits de générosité de nos artistes; serait-il juste d'omettre ceux dont ils sont l'objet? Turet, qui tient l'emploi de basse-taille à Bordeaux, se voyant menacé dans l'exercice de sa profession par une grave maladie, prit le parti d'aller à Montpellier consulter le docteur Kallemaat, qui réussit à le guérir en quinze jours. Quand le chanteur reconnaissant voulut offrir au docteur le montant de ses honoraires, celui-ci refusa, imitant Hippocrate par son désintéressement, après l'avoir imité si bien par son habileté.

*** C'est M. Henri Bertini qui a été chargé par M. Adam, le père du spirituel compositeur, d'écrire le morceau destiné au prochain concours de la classe des femmes du Conservatoire. C'est la seconde fois que M. Henri Bertini se voit l'objet d'un choix si honorable.

*** C'est jeudi dernier qu'a eu lieu devant le jury de l'Opéra-Comique l'audition de la musique de M. Adrien Boieldieu, exécutée par les principaux artistes du théâtre. Cette audition a obtenu un succès assez complet pour que l'on s'occupe déjà, dit-on, de la mise en scène du premier opéra du fils de l'illustre compositeur.

Digitized by Google

*** Nous pouvons affirmer que la pleine convalescence de mademoiselle Schebest va rendre enfin cette belle virtuose d'un talent si remarquable aux études qu'elle fait pour se familiariser avec la langue française. Son ambition est de servir d'auxiliaire à Duprez sur notre première scène lyrique, pour régénérer surtout la puissante musique de Gluck. Cette entreprise est déjà de bon augure pour son avenir théâtral, et il sied bien aux grands artistes de se livrer au culte du génie.

*** Parmi les artistes engagés à Rouen pour l'année théâtrale qui commence, on cite, en qualité de *première Dugazon*, la jolie et gracieuse Mme Riffaut, que nous avons vu applaudir souvent à l'Opéra-Comique.

*** Une cantatrice, Mme Collant Noiseuil, donne en ce moment au théâtre de Versailles quelques représentations, où elle fait apprécier un organe agréable et une méthode qu'un de ses juges appelle *ponchardienne*. Elle est engagée au théâtre de La Haye, où nos opéras et nos artistes ont toujours la vogue.

*** Vacarme horrible au Grand-Théâtre de Bordeaux depuis l'ouverture de l'année théâtrale. M. Salomé avait promis à ses abonnés une première danseuse, et, quand il a fait circuler le prospectus de l'année courante, le nom de cette première danseuse a, pour parodier l'expression de Tacite, *brillé par son absence* : inda iræ. Le public, *toujours équitable*, siffle les acteurs, parce qu'il est mécontent du directeur; M. Salomé prend enfin le parti de s'exécuter, et il *promet* de tenir la *promesse* : cette *promesse* fait rentrer la sérénité dans les esprits des amateurs de premières danseuses.

*** L'année théâtrale a fini à Lyon, de la manière la plus brillante, par une représentation de *Robert-le-Diable*, où les deux principaux virtuoses, Siran et sa femme, ont été couverts d'applaudissements et de couronnes.

*** Au mois de juin, Chollet et Mlle Prévost doivent partir pour un congé, qu'ils doivent, dit-on, aller exploiter à Bordeaux. Ce voyage pourrait retarder la représentation de l'ouvrage de M. Desprèaux, la *Dame d'Honneur*, où Mlle Prévost a le principal rôle.

*** La guitare est souvent en province l'instrument de la musique intime. Les grands progrès qu'elle a faits attestent que d'habiles artistes n'ont pas cessé de s'en occuper. M. Coste marche dignement sur les traces des guitaristes célèbres. Ce qui le distingue, c'est un excellent style, pur, gracieux et nerveux; c'est un sentiment musical plus élevé que la guitare ne le suppose, et, à cet égard, il a beaucoup d'analogie avec Sor : il se rapproche de lui comme exécutant et comme compositeur. Il a donc bien fait de débuter par un duo avec ce maître distingué. Ensuite il a joué un concerto écrit en société par Hummel et Giuliani, et une fantaisie composée par lui-même sur la cavatine de *Norma*. Ces trois morceaux ont mérité l'accueil le plus favorable d'un auditoire singulièrement nombreux et brillant. Le reste du concert a satisfait aussi par le choix et la variété. M. Lecouiste, sur le violon, mesdames Dhennin et Boucher, par la beauté de leurs voix, qui se marient fort bien ensemble, se sont partagé les bravos. On a surtout applaudi les *Pèlerines*, charmant duo de Concert, chanté par ces deux dames avec un goût parfait. Le bénéficiaire a du être content de sa soirée.

*** Mme Abertazzi, qu'une grave maladie avait tenue deux mois éloignée de la scène italienne, a retrouvé enfin assez de santé pour rejoindre à Londres les artistes d'élite que réunit en ce moment le *Queen's Theatre*.

*** Toutes les trompettes de la renommée, toutes les voix de la presse ont fait retentir cette grande nouvelle : « Mlle Taglioni est à Paris! » On l'a vue à l'Opéra pendant une représentation de *Guido et Ginevra*; ce n'est pas dans la salle que nous aurions le plus désiré la voir.

*** La troupe italienne, qui devait recommencer ses représentations à Marseille à la fin d'avril, compte pour ses chanteurs Gasco, Laborde, Zucconi, Delpesce, Negri, etc., et pour cantatrices, les signore Delserre, Negri, Garibaldi.

*** *La Juive* vient d'avoir à Nantes une reprise éclatante, où Terra, dans le rôle d'Éléazar, s'est élevé au-dessus des chanteurs de province.

*** Encore un nouvel instrument, *l'harmoniphon*, qui tient à la fois du hautbois et du cor anglais; c'est un ancien grand prix de Rome, auteur d'un ouvrage en un acte, *la Veillée*, joué à l'Opéra-Comique il y quelques années, M. Paris, qui vient d'enrichir nos orchestres de cette invention remarquable dont nous avons déjà entretenu nos lecteurs.

*** Mademoiselle Tomeoni a fait ses adieux au public lyonnais par le rôle d'*Isabelle* dans *Robert-le-Diable*, qu'on donnait pour la dernière représentation de l'année théâtrale. L'heureuse cantatrice a reçu des témoignages irréfragables des regrets qu'elle va laisser après elle.

*** Chaque représentation des *Huguenots*, à Marseille, ajoute à la faveur dont y jouit madame Prevost-Colon, qui ne s'y montre pas seulement cantatrice brillante, mais tragédienne remarquable, dans le rôle sublime de *Valentine*.

*** Parmi les débuts que le mois de juin doit amener à l'Opéra, on cite ceux de Firmio, ténor estimé, et de sa femme, une des bonnes chanteuses de la province.

*** On vient d'inaugurer la nouvelle salle de Caën, construite par M. Guy, l'architecte de la ville, et décorée avec beaucoup de goût par le pinceau exercé de MM. Séchan et Feuchères.

*** Levasseur est condamné au lit par un mal capricieux, dont les douleurs s'apaisent dès qu'il est couché, et reprennent un caractère de violence dès qu'il marche.

*** Un homme de lettres, M. Jules Lecomte, vient, dit-on, de se lancer dans la carrière du chant. Il a débuté, à Liége, dans la *Juive*, par le rôle d'*Eléazar*, où il a fait applaudir, sinon un talent complétement formé, du moins des dispositions heureuses, et surtout un bon organe.

*** Dunkerque va posséder une nouvelle salle de spectacle, qui coûtera 237,000 francs, et doit être livrée au public le 1er août prochain.

*** Nous ne pouvons passer sous silence la sérénade donnée au roi pour sa fête par la ville de Paris. MM. Beer et Barizel dirigeaient un orchestre de deux cents musiciens, qui ont exécuté avec beaucoup de verve la belle ouverture de la *Gazza Ladra*, et un autre morceau intitulé la *Tempête*. MM. Dufrêne et Messemer ont marié d'une manière supérieure leurs cornets à pistons dans un duo de la *Sémiramide*; et M. Maller n'a pas été moins goûté dans les solos qu'il a joués sur la trompette. Cette espèce de fête instrumentale, commencée à sept heures un quart, s'est prolongée jusqu'à huit heures et demie.

*** Le mois d'avril n'a été signalé par aucune nouveauté sur nos deux théâtres lyriques. L'Opéra, se reposant de la prospérité du chant sur le magnifique succès de *Guido et Ginevra*, qui semble s'accroître à chaque représentation, a consacré tous ses soins à la mise en scène du ballet de *la Volière*. Néanmoins la reprise de *Robert-le-Diable* a fait évènement par le chiffre énorme de la dernière recette de ce chef-d'œuvre, arrivé à la cent soixante-troisième représentation. L'Opéra-Comique devait donner un ouvrage, début de deux auteurs poëte et musicien dans le genre dramatique; les indispositions successives de mademoiselle Prevost, de Henri, de Couzier ont retardé cet acte répété sous le titre de *Zurich*, et auquel le nom du compositeur, M. Rousselot, fait attacher de l'importance. Au reste les recettes fructueuses du *Perruquier de la Régence* dispensaient le théâtre de la Bourse de se presser de spéculer sur la curiosité de son public. La reprise des *Deux Jaloux* a été accueillie avec la faveur que méritait un procédé aussi honorable.

*** La danse vient d'ajouter à ses richesses par le début de mademoiselle Pauline Goichard, jeune et jolie *novice*, qui a figuré avec beaucoup de succès dimanche dernier parmi les nonnes du troisième acte de *Robert-le-Diable*. Nous espérons la revoir souvent, car l'Opéra a besoin de jeunes et jolies danseuses de talent.

*** Dimanche dernier, dans les beaux salons d'Érard, a été donné un concert où étaient réunis plusieurs de nos grandes notabilités musicales. Un romantique dirait, qu'à la fin de la saison des concerts, celui-là ressemblait au dernier jet de lumière d'un flambeau qui ne brille jamais plus qu'au moment de s'éteindre. Il s'agissait d'une bonne œuvre, ce qui réussit toujours à nos artistes coutumiers du fait. Il y a eu ample recette d'argent pour le bénéficiaire, et d'applaudissements pour les bienfaiteurs.

*** Un des derniers numéros du *Sémaphore* de Marseille contient, à propos de la représentation des *Huguenots* dans cette ville, un article développé sur ce chef-d'œuvre. Cet article, signé Bénédit, est un modèle de savante et ingénieuse appréciation. Nous voudrions voir partout la critique musicale déployer autant de chaleur et de dignité; ce serait dans nos provinces le symptôme précurseur de cette émancipation artistique dont nous avons toujours été les partisans : nous croyons intéresser nos lecteurs en citant un fragment de l'arti-

Digitized by Google

cle de M. Bénédit, à propos des grandes beautés qu'il admire dans la partition de M. Meyerbeer. « Quand l'art musical atteint à ce degré » d'élévation et de puissance, on ne doit plus voir en lui rien de ma» teriel et de vulgaire; l'art est alors une mission, un culte, un sacer» doce; c'est une révélation du Dieu. Et puis l'on nous demande.... » pourquoi nous préférons Meyerbeer à tel ou tel autre composi» teur? Pourquoi? parce qu'il y a toujours dans les œuvres de cet » homme un sentiment vrai, une pensée juste, quelque chose d'admi» rablement observé et de profondément senti, qui s'empare de l'âme » et la fait rêver. Voilà pourquoi cette musique, de même que celle » de Mozart, de Haydn, de Weber et de Beethoven, restera toujours » et traversera les siècles, alors que tant d'ouvrages frivoles, admi» rés quelque temps avec enthousiasme, seront pour toujours dis» paru dans l'oubli. »

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE CHEZ SCHLESINGER.

Bouché.	Nouvelle méthode de cornet à 2 et 3 pistons. Prix :	12 f.	»
M. Bertini.	Deuxième série de leçons progressives, liv. 1 et 2, doigtés.	10	»
Czerny.	Op. 483. Deux esquisses caractéristiques. N° 1 Alegro sentimentale, N° 2. Alegro passione.	5	»
Gallay.	Op. 39. Neuvième solo de cor, accompagnement de piano.	7	50
Dufrène.	Quadrille, Victoria et Alexandrina, à 4 mains, quintette et duos.	4	50
Bellini.	Le Pirate, la Norma, la Straniera, en quatuors pour 2 violons, alto et basse, 2 liv.	15	»
Donizetti.	Anna Bolena. Dito 2 liv.	15	»
	Les mêmes pour flûte, violon, alto et basse, (les ouvertures séparément).	6	»

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER,

SOUSCRIPTION.

Bibliothèque Musicale

PORTATIVE,

RÉPERTOIRE MODERNE DU THÉATRE ITALIEN.

1re Liv. L'Elissir d'Amore de Donizetti.
2. — Othello de Rossini.
3. — Matrimonio segreto de Cimarosa.
4. — Anna Bolena de Donizetti.
5. — Barbiere di Seviglia de Rossini.
6. — Il Crociato de Meyerbeer.
7. — La Parisina de Donizetti.
8. — La Gazza Ladra de Rossini.
9. — Fidelio de Beethoven.
10. — La Donna del Lago de Rossini.
11. — Emma di Resburgo de Meyerbeer.
12. — Tancredi de Rossini.

Il paraîtra chaque mois, à dater du 25 décembre, une livraison contenant un opera complet avec paroles italiennes et accompagnement de piano. Le prix de la souscription, pour chaque opéra, est de 8 FRANCS net. La dernière livraison sera payée d'avance. Séparément chaque opéra se vendra 10 fr.

La 1re livraison : *L'Elissir d'Amore de Donizetti* est en vente.

La 3e livraison paraîtra le 15 mai, la 4e le 31 mai.

OUVRAGES NOUVEAUX DE F. CHOPIN.

2e Suite

D'ETUDES

POUR LE PIANO,

COMPOSÉES

PAR F. CHOPIN.

Œuvre 25. — Prix : 18 fr.

4 MAZURKAS

POUR LE PIANO,

Par F. CHOPIN.

Op. 30. — 7 fr. 50 c.

3 Nocturnes

POUR LE PIANO,

Par F. Chopin.

Op. 32. — 6 fr.

SCHERZO

POUR LE PIANO,

Par F. CHOPIN.

Op. 31. — 7 fr. 30 c.

Impromptu

POUR LE PIANO,

PAR F. CHOPIN.

Op. 29. — 6 fr.

Digitized by Google

EN VENTE

CHEZ MAURICE SCHLESINGER,

Rue Richelieu, 97.

GUIDO

ET

GINEVRA,

OU LA PESTE DE FLORENCE,

Opéra en 5 actes,

MUSIQUE DE

F. Halevy.

N° 1.	Air chanté par Massol et chœurs.	7 f.	50
1 *bis*.	Air chanté par Massol.	6	»
2.	Cavatine chantée par Mlle Nau.	5	»
3.	Romance chantée par Duprez.	5	»
3 *bis*.	La même transposée.	5	»
4.	Duo chanté par Duprez et Mme Dorus-Gras.	7	50
5.	Chœur des Condottieri.	5	»
6.	Air chanté par Mme Dorus-Gras.	5	»
7.	Duo chanté par Massol et Mme Stoltz.	7	50
8.	Prière chantée par Levasseur.	3	»
9.	Grand air chanté par Duprez.	7	50
9 *bis*.	Le même transposé.	7	50
10.	Scène et air chantés par Mme Dorus-Gras.	7	50
11.	Chœur des Condottieri.	5	»
12.	Chœur du Souper, avec solo, chanté par Dérivis.	6	»
13.	Vive la Peste ! grand chœur avec solo, chantés par Massol.	6	»
14.	Couplets chantés par Massol.	3	»
15.	Duo chanté par Duprez et Mme Dorus-Gras.	7	50
16.	Prière à la Madone (chœur).	3	»
16 *bis*.	La même pour une ou deux voix de femme.	3	»
17.	Air chanté par Levasseur (extrait du trio N° 18).	2	»
18.	Grand trio chanté par Levasseur, Duprez et Mme Dorus-Gras.	9	»
18 *bis*	Solo chanté par Duprez (extrait du trio).	2	»

SUR LES MOTIFS DE CET OPÉRA.

TOLAZCQUE.	Trois quadrilles de contredanses, N° 1, 2, 3. Chaque.	4	50
KALKBRENNER.	Fantaisie brillante pour le piano.	7	50
LOUIS.	Grand duo pour piano et violon, sur les motifs chantés par Duprez.	9	»

Le Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

DEUXIÈME SUITE

D'ETUDES

POUR LE PIANO,

COMPOSÉES PAR

J. MOSCHELES.

Prix : 18 fr.

TROIS

Morceaux brillants,

ET D'UNE FORCE PROGRESSIVE SUR DES MOTIFS DES

HUGUENOTS,

PAR

Charles Schunke.

Œuvre 51. — N° 1, la Sarabande, rondino. N° 2, le Duel, divertissement. N° 3, Cavatine, variations brillantes. — Prix de chaque : 6 fr.

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU,

POUR LA **MUSIQUE INSTRUMENTALE** ET POUR LES **PARTITIONS D'OPÉRA**.

Chez MAURICE SCHLESINGER, rue Richelieu, 97.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année *deux morceaux de Musique instrumentale, ou une partition, ou un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque Abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière l'ABONNÉ aura la faculté de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* fr. par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

Les Abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie.

Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'Abonné, trois morceaux et une partition.

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque Abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. — N° 19.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 15 MAI 1838.

Nonobstant les suppléments remarquables, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Vincenzo Bellini, par A. LAFAGE. — Musique antique, par D'ORTIGUE. — Nouveaux pianos et soirée musicale de M. Pape, par BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

VINCENZO BELLINI.

Il est bien peu de personnes que la musique n'intéresse à un degré quelconque et par une cause dont le plus souvent elles ne sauraient elles-mêmes se rendre compte; la plupart des amateurs, contents d'une jouissance facile, s'inquiètent peu de savoir précisément en quoi consiste leur plaisir, d'où il naît, de quoi il dépend. Rien de plus rare que de rencontrer, même parmi les artistes les plus versés dans le mécanisme et la pratique de la musique, des hommes capables d'en étudier l'histoire, d'en suivre la marche, d'en observer les mouvements, les progrès, les déviations; soit manque de volonté, soit manque de temps, on ne s'attache qu'à l'actualité, on semble ignorer qu'il y a eu des compositions musicales avant celles qui nous charment aujourd'hui, et, à cet égard, la préoccupation du jour est telle que l'on perd de vue, au bout de quelques années, tout un corps d'idées et de faits auquel les historiens de l'art doivent ensuite rendre une existence factice à force de recherches et de conjectures. Il peut donc être utile de consigner le plus tôt possible, dans les dépôts où il soit facile de les retrouver, tous les documents qui offrent à cet égard quelques lumières et qu'il est aisé à des contemporains de rassembler. Si ces renseignements n'évitent pas aux futurs historiens de l'art certaines recherches toujours nécessaires, ils en diminuent la difficulté, et les empêche de s'égarer dans un pays dont la carte n'est plus à leur disposition.

Personne que je sache ne s'est avisé jusqu'à ce jour de tout ce qu'avait de singulier la courte apparition de Bellini sur la scène lyridramatique, les succès obtenus pendant cette carrière, sitôt terminée; enfin l'influence que peut exercer sur l'art le système musical de ce compositeur. Ce fait mérite cependant d'être attentivement observé; il offre le phénomène tout particulier d'un artiste qui rejette la plus grande partie des moyens et ressources que les travaux de ses devanciers l'ont mis à même d'employer, et ne met en œuvre qu'une assez faible portion des matériaux qui sont à sa portée, comme s'il craignait qu'en travaillant ces matières nouvelles ses outils ne vinssent à s'émousser.

Bellini ressemble à un peintre qui, sans y être obligé par la situation des jours, par les localités, ou par toute autre considération, préférerait exécuter toutes ses compositions dans le genre monochromique. Ce système, il ne s'en est départi en rien d'essentiel pendant un espace d'environ dix années, qui ont embrassé sa carrière musicale, et pendant lesquelles il a obtenu tant

Digitized by Google

de triomphes à peu près incontestés et légitimes à beaucoup d'égards.

Né à Catane, au pied de l'Etna, au milieu des laves éteintes de ce magnifique volcan, dont les fleuves de feux, vomis à l'improviste, sont venus plus d'une fois battre les murs de sa patrie, Vincenzo Bellini était fils d'un pauvre musicien de l'endroit, qui l'envoya de bonne heure étudier sa profession à Naples, au collége royal de musique.

Avant d'aller plus loin, ne négligeons pas de citer un fait qui est bien honorable pour la ville de Catane, et que l'on voudrait voir souvent imité. Lorsque les succès de Bellini l'eurent classé parmi les compositeurs célèbres de l'époque, le conseil communal de la ville vota unanimement une pension, non à Bellini, dont on regardait avec raison la fortune comme assurée, mais à son vieux père, pour le récompenser d'avoir donné un homme illustre à son pays. Un tel procédé est empreint d'une délicatesse vraiment simple et antique, il réjouit le cœur.

Les premières études du jeune Vincenzo semblèrent n'avoir aucun but déterminé; il n'annonçait qu'une capacité médiocre, il apprit le chant et divers instruments, sans y faire, comme exécutant, de notables progrès. On ne le remarqua, au milieu de la masse des élèves, que lors de ses premiers essais de composition. Il travailla d'abord avec Giacomo Tritto, élève de Durante, et auteur de deux ouvrages didactiques d'assez mince valeur. Ce maître enseignait encore la composition quelques jours avant que la mort ne vînt le frapper, le 17 septembre 1824; il était âgé de quatre-vingt-dix ans, et il est rare qu'à cet âge on soit en état d'apporter un grand zèle à des fonctions aussi pénibles que l'enseignement de la composition; aussi Bellini avança-t-il peu sous ce maître; il n'eut pas l'avantage d'être, dès le principe, rompu à cette pureté de style, qui distinguait l'école de Durante. Après la mort de Tritto, il suivit les leçons de Zingarelli: celui-ci paraît l'avoir souvent négligé, le trouvant paresseux et inappliqué, et lui reprochant, par-dessus tout, sa manière d'écrire superficielle et incorrecte, qui, selon le vieux maître, *ne pouvait le conduire à rien*. C'était s'exprimer d'une manière bien absolue, et l'auteur de *Romeo* avait ici le tort assez ordinaire aux vieux professeurs, de ne considérer l'art que sous une seule face et de confondre le style et l'imagination.

Ce furent sans doute les boutades de Zingarelli qui donnèrent à Bellini l'idée d'imiter Rossini, qui, rebuté par son maître, le savant contre-pointiste Stanislas Mattei, avait pris le parti de mettre en partition des quatuors d'Haydn et de Mozart, et qui au moyen de cet utile et facile exercice, avait acquis un talent d'orchestration si remarquable. Il n'est pas douteux que, si Bellini eût donné suite à ce travail, il n'eût bientôt amené d'heureux résultats; mais l'opération matérielle de la mise en partition d'un quatuor ou d'une symphonie ne laisse pas que d'être pénible et d'avoir un côté fastidieux. Bellini ne pouvait jamais conduire la besogne bien loin, et quelqu'un de ses camarades, plus patient copiste que lui, venait à son aide pour l'achever; de sorte que ce travail, qui aurait pu être si fructueux, fut en somme presque perdu pour son instruction.

On a prétendu que Bellini avait été chassé du Conservatoire par Zingarelli, précisément pour s'être adonné au travail dont je viens de parler; cette opinion n'a aucun fondement. Bellini, tout au contraire, pendant les dernières années de son séjour au collége royal de musique, devint *maestrino* dans l'établissement, ce qui correspond à ce que nous appellons *répétiteur*.

On reste fort étonné, en classant chronologiquement les œuvres de notre auteur, de s'apercevoir que ses premières compositions consistent en pièces instrumentales, et qu'il a écrit jusqu'à quinze ouvertures ou symphonies; j'ai eu l'occasion d'examiner deux ou trois de ces morceaux: ils ne sont pas même d'une satisfaisante médiocrité. On a tout lieu de croire que Bellini reconnut lui-même que ce genre ne lui convenait pas; car, dans la plupart de ses opéras, il s'est mis tout à fait à l'aise sous ce rapport, en se dispensant de faire précéder sa première scène du morceau instrumental connu sous le nom d'*ouverture;* il eut pour excuse de ce procédé, d'ailleurs fort commode, l'indulgence du public qui n'exigea rien de lui à cet égard, et l'essai malheureux de l'ouverture de la *Norma*, qui n'offre autre chose que le spectable d'un faible enfant se consumant en impuissants efforts pour atteindre un point placé hors de sa portée, qui semble s'éloigner de lui chaque fois qu'il en approche. Nous prendrons de là occasion de dire que cette méthode n'est point du tout à imiter, et que l'usage de réduire les ouvertures à une simple introduction de quelques mesures n'est excusable qu'en un bien petit nombre de cas. Tout homme de goût aura toujours de la peine à se contenter des raisons dont on peut appuyer ce système; outre que c'est, comme dit Choron (1), s'en tirer à trop bon marché: une ouverture ainsi conçue, c'est-à-dire composée seulement de quelques accords, ne répond nullement à l'idée que l'on doit se faire d'une pièce de ce genre; elle trompe l'attente de l'auditeur et ne prépare pas suffisamment son esprit à entendre l'ouvrage qu'elle précède et qui semble alors n'être plus qu'un corps sans tête.

Toutefois cette manière est préférable à ces ouvertures sans plan, sans suite et ordinairement sans idées, que l'on entend si souvent de nos jours. Elle vaut même mieux que l'ouverture en pot pourri qui n'a un véritable mérite que lorsqu'elle est traitée par une

(1) *Principes de composition des écoles d'Italie*, liv. VI.

main très habile et lorsque le fond des idées est intéressant par lui-même. Des compositeurs justement célèbres ont remis en vogue ce dernier système, et la troupe des imitateurs n'a pas manqué de les suivre dans cette route longtemps battue avant eux. Nos vieux pères applaudissaient les ouvertures de la *Belle Arsène* et du *Déserteur;* nous avons applaudi les ouvertures de la *Gazza Ladra*, du *Freischutz*, de *Zampa*, et je n'ose pas dire qu'eux et nous ayons eu tort. Le seul inconvénient qui en résulte est que l'ignorance, la médiocrité, la paresse, imitent des écarts que l'on pardonne au génie. Les mélodies des opéras que nous venons de nommer ont toutes des types si marqués, elles sont si réellement enfantées et façonnées dans le moment d'enthousiasme, elles se détachent tellement des pièces vulgaires, qu'il a bien été permis aux compositeurs, qui avaient tant fait pour la pièce elle-même, de se borner à présenter dans leur ouverture un résumé bien enchaîné et bien harmonisé de ce qu'ils avaient imaginé de plus saillant. Les excellentes ouvertures de Rossini, de Wéber, d'Hérold, ont donné naissance à ces misérables niaiseries que l'on joue si souvent sur nos théâtres depuis quelques années; à ces plates et mesquines conceptions instrumentales, dans lesquelles on n'entend que des pas redoublés ou des galops accompagnés de grands éclats d'instruments de cuivre, avec grosse caisse et cymballes, véritable musique de barbares incapables de sentir et d'analyser le beau, et, ce qui est pire que le reste, barbares à préjugés et à prétentions.

Les quinze symphonies dont nous avons parlé ne sont pas les seules productions de la jeunesse de Bellini. On a de lui trois messes et une douzaine de psaumes; toute cette musique sacrée a été écrite pendant son séjour au collége, car les *maestrini* ont l'avantage de faire exécuter leurs compositions de musique ecclésiastique dans les diverses églises de Naples, où ils sont appelés pour faire de la musique. Ce fut à la même époque que notre auteur publia plusieurs petits morceaux pour flûte, clarinette, piano, etc. Toutes ces compositions, empreintes d'une facilité fort négligée, annonçaient le peu d'instruction de leur auteur, sans offrir rien qui s'écartât notablement des formes reçues. Néanmoins ces ébauches donnaient des espérances et furent favorablement accueillies, la bienveillance des amateurs était encouragée par le caractère aimable de Bellini, et l'affection que lui portaient ses camarades.

Ce ne fut qu'au moment de sa sortie du Conservatoire qu'il fut possible d'entrevoir son avenir. L'opérette d'*Adelson e Salvina*, donné sur le petit théâtre du Collége royal, lui fit de nombreux partisans au moment même où un autre succès lui procurait l'avantage de débuter dans la carrière dramatique avec un éclat inusité.

Il existe, à Naples, un usage fort louable en ce qui concerne les relations du Collége royal de musique avec les théâtres; s'il est suivi ailleurs, ce n'est que par accommodements et conventions réciproques, tandis que, à Naples, il a, pour ainsi dire, force de loi, en sorte qu'aucun *impresario* n'oserait trouver un prétexte pour s'y refuser.

Voici en quoi consiste cet usage : le plus considéré des *maestrini* du collége reçoit, quelque temps avant sa sortie, une cantate à mettre en musique, laquelle sera chantée sur le théâtre de *S.-Carlo*, au prochain *gran gala*. On donne ce nom à certains jours de l'année où se célèbre la fête ou l'anniversaire de naissance de quelque membre de la famille royale, quelques autres jours sont aussi consacrés, par l'usage, pour cette solennité. Il y a *gala* et *gran gala*. Le jour d'un *gran gala*, le théâtre S. Carlo, l'un des plus beaux et des plus vastes de l'Europe, est éclairé par des milliers de bougies; toute la famille royale est présente et occupe une vaste loge qui laisse aperçevoir non-seulement chacun de ses membres, mais encore les grands officiers de leur maisons, debout, derrière eux et se perdant en échelons dans le fond de la loge; les plus belles toilettes resplendissent dans les sept rangs de loges, portés en quelque sorte par l'immense cordon de spectateurs non assis qui ceint le parterre et occupe, en avant du mur circulaire, la place de ce que nous nommons les baignoires; les banquettes des files les plus apparentes sont occupées par le corps des officiers de tous les régiments présents à Naples, revêtus de leur grand uniforme : vu de la scène, l'aspect de la salle ainsi ornée de décorations vivantes, a vraiment quelque chose de magique. Il faut remarquer que l'effet des grandes représentations, dans nos théâtres, ne saurait en donner une juste idée en raison de la différence de construction. Disposées en amphithéâtres et coupées par des lignes non interrompues de galeries, nos salles offrent un coup d'œil mieux gradué, mieux ménagé, plus nuancé; mais elles n'ont pas cet aspect éblouissant qu'offre, aux jours de *gran gala*, le théâtre S.-Carlo, dont les rangs de loges disposés perpendiculairement et séparés par une multitude de lustres, ressemblent à une muraille de feu et de pierres précieuses au milieu de laquelle on apercevrait, par places et un peu en arrière, d'innombrables vitraux enrichis des peintures les plus variées et les plus magnifiques.

Tel est le public, telle est la salle qui doit avoir les prémices de l'essai dramatique du *maestrino*. Ce jour-là, en raison du plaisant usage qui a donné aux souverains le droit de décider en matière de goût, décisions que le public se permet fréquemment d'infirmer ou même de casser, à Naples, comme ailleurs, il n'est permis de manifester aucune opinion avant que le roi ne se soit prononcé. Au reste, il est bien rare

Digitized by Google

qu'à la première exécution de la cantate du jeune maître, sa majesté soit assez distraite pour ne pas donner à propos ou non quelque marque d'encouragement qui est bientôt imitée par le public. Si le souverain se trouve en cette occasion d'accord avec son peuple, et qu'il n'ait fait que donner libre cours à la manifestation publique, tout marche à merveille, et le musicien peut dès lors prétendre à être *prophète dans son pays*. Cette bonne fortune échut à notre Bellini; sa cantate d'*Ismène* fut si favorablement reçue, que Barbaja, directeur du théâtre, homme d'expérience et doué d'une pénétration toute particulière, sentant qu'il avait épuisé tout le suc des plus belles compositions de Rossini, n'hésita pas à faire écrire par le jeune auteur un opéra pour le grand théâtre de S.-Carlo; faveur bien rarement obtenue par un commençant, même lorsqu'il est élève et enfant de la ville. Par une bizarre fatalité, ce premier opéra devait être le seul que Bellini écrivît pour la cité à laquelle il devait son éducation et son existence musicale.

Sans précisément annoncer le système adopté depuis par le compositeur, la cantate d'*Ismène*, dont nous venons de parler, et l'opéra de *Bianca e Gernando*, donné en 1826, s'écartaient notablement de la manière mise à la mode par Rossini, mais seulement d'une façon en quelque sorte négative. Ou je me trompe fort, ou la nouveauté des morceaux consiste ici dans la faiblesse de l'harmonie et de l'orchestration bien plutôt que dans la création de chants d'une forme et d'une couleur nouvelles. C'est une singularité tout à fait extraordinaire, que le début de Bellini et ses premiers succès se constatent par des pas faits à reculons.

Quoi qu'il en soit, la réussite de ce premier opéra valut à notre jeune Sicilien l'honneur d'être appelé à Milan pour y écrire son second ouvrage destiné au théâtre de la *Scala*. Ainsi, ses débuts eurent lieu sur les deux plus illustres scènes de l'Italie, dans les deux villes où l'on fait le plus de dépenses pour la musique dramatique, où les chanteurs sont les mieux choisis, où enfin l'auditoire a plus qu'en d'autres lieux la réputation d'être fin connaisseur.

Bellini arriva d'emblée à ces deux théâtres, où presque aucun compositeur n'est appelé sans avoir fait ses preuves en plusieurs villes de second ordre. Ce bonheur ne vint pas seul; ce qui n'était arrivé à aucun compositeur depuis l'époque de Métastase, il eut la fortune de le rencontrer. Au lieu d'un de ces fabricants de *libretti*, qui, depuis plus d'un demi-siècle, inondaient l'Italie de production plates, usées, dépourvues de goût, de style et d'invention, Bellini trouva dans M. Felice Romani un poëte correct, élégant, instruit, judicieux, capable de guider sa marche par des conseils utiles que le musicien sut entendre et comprendre. M. Romani parut deviner sur-le-champ la portée de Bellini; il vit au premier coup d'œil que, pour être apprécié du public, son talent devait être montré sous une face unique qu'il fallait éclairer d'une vive lumière, tandis qu'on laisserait le reste se perdre dans l'ombre. Il trouva que le hasard l'avait uni à un musicien privé de toute instruction historique et littéraire, n'ayant qu'une connaissance assez imparfaite du mécanisme de son art, mais doué d'une sensibilité instinctive et disposé à profiter de ses avis.

M. Romani avait sans doute remarqué que les *libretti* récemment écrits pour Rossini, sans être plus estimables que les autres quant au style, avaient du moins cet intérêt de situation et cette rapidité d'action qui se rencontre, à un si haut degré et par des causes si différentes, dans plusieurs de nos mélodrames et de nos vaudevilles; il s'était aperçu que, depuis un certain temps, les chanteurs italiens étaient devenus plus habiles acteurs, et que le public s'était insensiblement habitué à ne plus séparer l'intérêt dramatique du mérite des chanteurs; enfin, il savait que les Italiens d'à présent n'étaient pas plus que leurs pères insensibles aux charmes d'une versification élégante et harmonieuse. Ce fut d'après ces considérations qu'il écrivit le libretto du *Pirata*. Cette pièce fut représentée en 1827; la musique n'obtint le premier jour qu'un succès incertain, mais elle se releva le lendemain, et jouit dès lors d'une vogue qui dure encore aujourd'hui. Le principal rôle fut confié au premier ténor de l'Italie, à l'excellent Rubini, il est presque inutile de dire qu'il fut admirablement rendu : le chanteur avait compris le musicien, comme celui-ci avait compris le poëte.

L'association de Bellini et de M. Romani avait paru trop avantageuse à l'un et à l'autre pour qu'ils songeassent à se séparer; ils écrivirent l'année suivante, toujours pour le théâtre de Milan, *la Straniera*, qui fut le triomphe à la fois et la fin anticipée du talent d'une cantatrice française, Mme Méric-Lalande, qui se plaça dans son rôle à une hauteur où elle n'a jamais pu arriver depuis. Plus heureux que son interprète, et fort de ses succès antérieurs, Bellini, dans cette pièce, fixa son système, ne cherchant plus à en dissimuler les parties faibles et sentant que tel qu'il était il suffisait pour mériter les applaudissements du public.

En 1829, Bellini donna *I Capuleti e Montecchi : Romeo* et *Juliette*, avec un autre plan. Cette pièce obtint du succès; mais à pareille époque, ce sujet fut traité, par Vaccaj, avec une supériorité qui fait regretter que ce compositeur ait cessé d'écrire (1). Pour concilier tout, on forma une sorte de pastiche du travail des deux compositeurs, et c'est ainsi *arrangée* qu'on représente cette pièce sur la plupart des théâtres

(1) Les journaux italiens ont annoncé tout récemment que M. Vaccaj était rentré dans la carrière, et avait fait représenter à Milan un nouvel opéra qui avait obtenu le plus grand succès.

d'Italie : il me semble, au reste, que les parties composées par Vaccaj sont infiniment supérieures; ses chœurs surtout méritent fort d'être remarqués: et s'il fallait établir une comparaison entre les deux compositeurs, en ne faisant dépendre la décision que du mérite de ce seul ouvrage, je ne balancerais pas à me prononcer pour Vaccaj.

La *Somnambula*, jouée en 1829, fut également bien reçue. Dans cet opéra le musicien donne libre cours à ses idées mélodiques; il les offre avec plus de suite et d'abandon, comme s'il savait d'avance que la faveur de l'auditoire leur est acquise, et qu'il n'a rien à risquer à cet égard.

Cependant, malgré ces succès consécutifs, les compositions de Bellini n'échappaient pas à la critique. Il avait d'abord contre lui ce peloton d'amateurs qui se retrouve en tout pays et que dans le langage vulgaire on appelle *jugeurs* ou *épilogueurs;* comme d'ordinaire il ne sortait de leur bouche que de ces reproches vagues et généraux, qui ne précisent rien et ne prouvent autre chose, de la part de ceux qui les expriment, sinon le désir de passer pour s'y bien connaître et pour n'accorder pas légèrement un suffrage auquel, eux surtout, attachent un grand prix. Bellini aurait pu tenir peu de compte des observations de ce genre, mais il lui en venait d'autres plus fondées de la part de musiciens ou amateurs instruits qui lui reprochaient, non-seulement la pauvreté de son orchestre; mais encore des négligences, de l'incorrection, de la monotonie. Peut-être, disait-on, Bellini a-t-il raison de simplifier les accompagnements, de raréfier les effets d'orchestre, de rejeter diverses combinaisons instrumentales; mais encore ne devrait-il pas réduire continuellement les formes d'un orchestre de cent musiciens à la mesquine proportion d'un accompagnement de guitare; peut-être fait-il bien de ne pas suspendre l'intérêt de l'action par de longs développements dans les morceaux de chant, mais encore un comédien-chanteur a-t-il le droit d'exiger, pour ses tirades mélodiques, plus de seize ou vingt mesures. Il n'a peut-être pas tort, ajoutait-on, de ménager les morceaux d'ensemble, d'abord, parce qu'il est mal habile à en agencer les parties, et ensuite parce que d'autres compositeurs en ont plus d'une fois abusé; mais encore ne voudrait-on pas que, dans une scène où tous les personnages se trouvent intéressés, un ou deux seulement se fissent entendre, et que les autres restassent, bras croisés et bouches closes, comme s'ils n'étaient là pour rien.

J. Adrien de La Fage.

(*La suite au prochain numéro.*)

MUSIQUE ANTIQUE.

I.

Des conditions du problème à résoudre pour ceux qui cherchent à reconstituer le sujet même de la musique ancienne.

Depuis qu'à l'apparition de chaque chef-d'œuvre musical nous répétons, avec une confiance imperturbable, que la musique a décidément atteint chez nous le plus haut degré de perfection, je ne sais avec quel dédain et quelle pitié nous parlons de la musique des anciens peuples. L'histoire merveilleuse de cet art se présente à nos yeux avec quelque chose de puéril qui répugne à notre raison avancée, dans un temps surtout où les hommes sont moins disposés que jamais à croire à des miracles. Que l'on regarde comme fort indifférent en soi de disserter à perte de vue sur un art anéanti depuis longtemps, et sur la constitution duquel on ne saurait avoir que des notions incertaines et de vagues données, cela se conçoit fort bien, si effectivement cet art est perdu sans retour. Mais, en supposant même qu'il n'existe aucuns vestiges au moyen desquels on puisse reconstruire la théorie de la musique antique (ce qui est très-probable, puisqu'il ne paraît pas que les monuments de cet art aient jamais été écrits, du moins dans les âges les plus reculés), il n'y a pas, croyons-le bien, à la fois grande force d'esprit et grande intelligence, à venir dénigrer toute l'antiquité, sur ce qu'elle s'extasie d'une commune voix devant les merveilles opérées par un art qu'elle connaissait et que nous ignorons. Il me semble au surplus que c'est se placer gratuitement dans une position assez embarrassante; car si l'antiquité est fort en peine de justifier à nos yeux les éloges qu'elle accorde à la musique, par la raison que les monuments, quels qu'ils soient, ne subsistent plus, d'un autre côté, et par la même raison, nous ne pouvons pas davantage la convaincre sur ce point d'imposture. Il ne nous reste plus qu'à l'accuser de délire ou d'imbécillité. Pourtant, quand je considère que les sages, les philosophes, les législateurs, les poëtes anciens, valaient bien après tout les beaux esprits et les journalistes de notre temps, j'avoue, pour mon compte, que je ne me sens guère le courage d'en venir jusque là.

L'esprit exclusivement critique, ce triste legs que nous a fait le dix-huitième siècle, est un esprit bien étroit de sa nature. Si l'on doit reconnaître que la musique, envisagée comme art, comme manifestation religieuse, poétique et passionnée de la pensée humaine, a fait d'immenses progrès depuis quarante ans, il faut bien se résoudre à confesser aussi qu'en tout ce qui touche aux questions historiques, théoriques, esthétiques, la plupart des érudits en sont demeurés à la méthode rétrécie et négative du dix-huitième siècle. Chez nos musiciens, le sentiment et l'instinct valent mieux

Digitized by Google

que la raison. Le génie est en contradiction avec l'intelligence, et l'on puise à des inspirations dont l'autre méconnaît la source.

Il ne saurait être ici question de reconstituer, comme je l'ai dit, l'ancienne musique sur ses véritables bases, sur ses éléments essentiels. Dans tous les cas, le moment ne serait pas encore venu, et ce serait prendre une initiative qui, par la suite, pourrait être taxée d'imprudence. Des travaux entrepris et poursuivis avec un zèle infatigable et une rare sagacité par un de nos savants les plus estimables, M. Bottée de Toulmon; un volumineux ouvrage, fruit de quarante ans de méditations et de recherches, qui devait hâter la mort de son auteur, M. Lesueur, sans lui laisser le temps d'y mettre la dernière main, nous promettent sur cet objet, et dans un temps prochain, des controverses aussi animées qu'intéressantes. Peut-être nous-mêmes prendrons-nous part un jour à ces discussions dans un livre, ou plutôt dans un écrit spécial, chapitre détaché, ainsi que celui-ci, d'un livre qui sera l'œuvre unique, mais successive, de notre vie entière.

Toutefois ne nous dissimulons pas l'immense difficulté d'une pareille tâche; ne pensons pas que des connaissances musicales, même profondes, suffisent seules pour pouvoir embrasser toutes les conditions du problème. Sa solution complète, si elle est jamais possible, suppose celle d'une foule de questions qui, pour être préjudicielles, n'en sont pas moins de la plus haute importance. Et d'abord, avant de reconstruire l'ancienne musique, il faut reconstruire la science universelle des *nombres*, cette science mère et première que nous avons perdue (1). Il faut pénétrer dans les mystères antiques, soulever le voile des sanctuaires, pour découvrir ces lois primitives qui servirent de base et de lien à toutes les connaissances divines et humaines, pour rétablir dans leur pureté primitive une foule de notions détournées de leur sens naturel. N'oublions pas que la musique était à la fois science des nombres : mathématiques; — science des mouvements : astronomie, révolutions périodiques de la nature, anatomie de l'homme, harmonie du corps humain, gymnastique, danse, gesticulations; — science des sons : harmonie universelle; — science philosophique : harmonie des facultés de l'âme, morale, ordre, politique; — science de la parole, langage, langues, accentuation, grammaire générale, etc., etc. On voit de combien d'éléments se compliquent les conditions du problème. Comme science individuelle, spéciale, elle avait sans doute une constitution; mais cette constitution était déterminée par la constitution générale de l'ordre religieux, social et civil, et de l'ordre physique, laquelle était la science des nombres, conçu dans sa plus grande généralité. Cette constitution de la musique n'était qu'un fait *contingent* existant *à posteriori*, manifestation d'un *fait nécessaire*, existant *à priori*. Et il est à croire que toutes les parties de cette constitution ne se sont pas développées dans leur énergie propre. Ceux donc qui tenteraient, sur certains textes plus ou moins équivoques des anciens auteurs, sur certains documents plus ou moins authentiques, et sans sortir du cercle matériel de la science musicale proprement dite, de reconstituer la musique antique *telle qu'elle était*, ceux-là seraient très-sûrs d'avance de la constituer *telle qu'elle n'était pas*, puisque, je le répète, elle était fondée sur les lois générales. De plus, nous serons forcés de convenir qu'il reste bien peu de chances favorables à ceux qui rêvent une semblable résurrection, si nous nous rappelons que cette musique a longtemps composé la tradition orale universelle, qu'elle a tenu lieu de l'écriture, et que l'écriture, loin de la conserver, n'aurait pu que contribuer à l'anéantir. Je me borne pour le moment à invoquer sur ce sujet le témoignage de Plutarque : « Il y a doncques esté un temps que la marque et la « monnoye de la parole qui avait cours étoient « les carmes, les chants et cantiques, parce qu'alors « toute histoire, toute doctrine de philosophie, toute « affection, et, brief, toute matière qui avoit besoing » de plus grave et ornée voix, ils la mettoient toute en » vers poétiques et en chants de musique (1). »

Je ne prétends ici décourager personne, ni dissuader d'une tentative qui, quels que soient ses résultats effectifs, aura toujours son utilité. Mais il faut pourtant que je dise ma pensée : j'ajoute donc que le problème à résoudre me paraît cent fois plus difficile que de restituer, comme l'a fait Cuvier d'une manière presque miraculeuse, des races d'animaux entièrement perdues, par *la corrélation des formes dans les êtres organisés*, comme il dit lui-même, *principe au moyen duquel chaque sorte d'être peut, à la rigueur, être reconnue par chaque fragment de chacune de ses parties* (2).

Mais, pour ce qui est de l'art musical dans l'anti-

(1) C'est cette science des nombres qu'un ancien élève de l'École polytechnique affirme avoir découverte dans un livre intitulé : *De l'unité*, ou *Aperçus philosophiques sur l'identité des principes de la science mathématique, de la grammaire générale et de la religion chrétienne*, 2 vol. in-8°. Depuis que notre travail est écrit nous avons eu à peine le temps de parcourir cet ouvrage, qui nous semble devoir exciter une vive curiosité, et qui révèle un philosophe aussi modeste que profond.

(1) *Des oracles de la Pythie*, trad. d'Amyot, § 397. — Aristote prétend que le même usage existait chez les Agathyrses : « Veteres priusquam litteras scirent, leges cantabant ne eas oblivioni mandarent quod temporibus suis in more Agathirsis fuisse Aristoteles scribit. » (*Car. Rho lig. Lect. ant. l.* 9. *cap.* 8.)

(2) Voir le *discours sur les révolutions du Globe*, par G. Cuvier.

quité, comment faire cette vérification? par quel document? par quel monument? par quel *fragment?* Et en supposant que ce fragment, que ce document certain existe, la difficulté n'est pas seulement d'établir sa corrélation avec chacune des parties du système musical et du système tout entier, il faut encore trouver cette corrélation, cette assimilation avec les lois fondamentales de toutes les sciences liées à la musique, et dont la réunion ne formait qu'une seule institution. Or, ce *Criterium*, c'est, je le répète, cette langue des nombres que Pythagore, Platon et saint Augustin connaissaient (1), que Leibnitz (2), Mallebranche (3) et M. de Maistre (4) ont entrevue. Mais cette science des nombres, qui la retrouvera? qui la formulera? Et en supposant qu'un jour elle soit révélée à quelque génie plein d'humilité et de foi (1), quel est le musicien assez philosophe, l'homme de *fait* assez homme de *pensée* qui en soupçonnera la nécessité, et qui se dévouera à pénétrer le secret de cette mystérieuse et sublime syntaxe?

Je ne sais; mais quand la voix du genre humain me parle de cette association, ou plutôt de cette identité de la musique et de la science des nombres; lorsqu'elle me dit que ces deux sciences se dévoilent l'une l'autre; quand je considère que les nombres sacrés d'*unité*, de *duité*, de *ternaire*, de *quaternaire*, de *septenaire*, etc., avaient leurs emblèmes non-seulement dans divers instruments de musique, le monochorde, le dichorde, les lyres à trois, à quatre et sept cordes, etc., mais encore dans les éléments les plus essentiels de la constitution de l'art; quand la médecine m'enseigne qu'elle avait assujetti les pulsations du corps humain aux nombres harmoniques, comme l'astronomie avait soumis aux mêmes nombres les mouvemens des corps célestes, l'ordre des saisons, tout le système de l'univers; quand j'entends Platon me dire que la musique et l'astronomie sont sœurs, alors, comparant l'idée que nous nous faisons de la musique actuelle à l'idée antique, je sens ma raison saisie de frayeur et de respect à l'étonnante révélation de ce qu'était cet art dans les premiers âges, et je comprends qu'ajouter une corde à la lyre était autre chose qu'une innovation d'artiste, une hardiesse du génie, mais bien un crime social, un attentat contre les lois divines et humaines.

Et ceci n'est pas une tradition isolée, propre seulement à l'antiquité païenne; sur ce point, il n'y a pas de dissonance; partout le nombre est synonyme de musique : c'est la tradition historique, la tradition mythologique et poétique, la tradition religieuse.

Écoutons la tradition historique :

« La musique, dit Aristide Quintilien, est répandue dans toute la matière; elle embrasse l'immensité, soit qu'elle orne l'âme de la beauté de l'ordre, soit qu'elle forme le corps à l'harmonie du rhythme. Elle convient aux enfants, en ce qu'elle leur fait connaître les avantages du chant. Lorsqu'ils sont plus avancés en âge, elle leur enseigne les char-

(1) *Plat. de resp. lib. VII.* — « Considérez le ciel, la terre, » la mer et tout ce que renferme l'univers, ce qui brille dans le » cieux, ce qui rampe sur la terre, ce qui vole dans l'air, ce qui » nage dans les eaux; tout a ses beautés et ses figures, parce que tout » est revêtu de nombres. Retranchez les nombres à toutes ces » choses, elles ne seront plus rien. Le principe de leur nombre est » donc le principe de leur être, puisqu'elles n'ont l'être qu'autant » qu'elles sont revêtues de nombres... Cherchez ce qui fait le plaisir » de la danse, on vous répondra que ce sont les nombres... Le » nombre a en lui, la vie, mais sa demeure n'est point dans les » lieux, ni sa durée dans les temps... Élevez-vous donc au-dessus » de l'esprit de l'artisan, si vous voulez voir le nombre éternel; » alors vous verrez briller la sagesse sur son trône inaccessible et » dans le sein de la vérité.

» Ainsi donc, de tout ce que vous voyez susceptible de changement, vous n'en auriez aucune notion, ni par les sens, ni par l'esprit; s'il n'était revêtu de proportions et de nombres, dont il ne » faudrait que le séparer pour qu'il retombât aussitôt dans le néant... » Il faut qu'il y ait une forme supérieure éternelle et immuable, » qui, sans être contenue ou répandue dans les lieux, ni successivement étendue par la durée dans les temps, puisse néanmoins » donner une forme à toutes ces choses, et les perfectionner chacune selon leur nature, par les nombres dont elles sont revêtues » dans les temps et les lieux. »

Traité du Libre Arbitre, de saint Augustin, liv. 2, chap. 16.

(2) « La science des nombres et les caractères numériques recèlent de grands secrets. » (Voir les *Leçons de philosophie* de M. Laromiguière, tom. 3, 10e leçon.)

(3) « Les idées des nombres sont les règles immuables et les mesures communes de toutes les choses que nous connaissons et que » nous pouvons connaître. Ceux qui connaissent parfaitement les » rapports des nombres et des figures, ne plutôt l'art de faire les » comparaisons nécessaires pour en connaître les rapports, ont une » espèce de science universelle, et un moyen très-assuré pour » découvrir avec évidence et certitude tout ce qui ne passe pas les » bornes ordinaires de l'esprit. » (*De la recherche de la vérité*, liv. 6, chap. 6.)

(4) « Je ne sais ce qui est possible; je ne sais ce qui est impossible : de ma vie je n'ai étudié que le *nombre;* je ne crois qu'au » *nombre :* c'est le signe, c'est la voix, c'est la parole de l'intelligence; et comme il est partout, je le vois partout. » (*Soirées de Saint-Pétersbourg*, 8e entretien, tom. 2, p. 440.) Quelques pages avant, l'illustre théosophe parle du nombre d'une manière plus explicite, quoi au sujet qui nous occupe : « Otez le nombre, » dit-il, vous ôtez les arts, les sciences, la parole et par conséquent » l'intelligence. Ramenez-le : avec lui reparaissent ses deux filles célestes, l'harmonie et la beauté; le *cri* devient *chant*, le bruit reçoit le *rhythme*, le saut est *danse*, la force s'appelle *dynamique* » et les traces sont des *figures*. » — « Pourquoi la rime, les pieds, » les ritournelles, la mesure, le rhythme nous plaisent-ils dans la » musique et dans la poésie?... Cette forme et tant d'autres ne peuvent nous plaire que parce que l'intelligence se plaît dans tout » ce qui prouve l'intelligence et que son signe principal est le *nombre*. » (*Ibid.* pages 126, 128. — Voir aussi la *Poétique* d'Aristote, chapitres 1 et 4.)

(1) Voir le livre de *l'Unité* cité plus haut; *Introduction*, pages 5, 6, 15, 35, 51, 52 et 53.

» mes d'une élocution cadencée, et généralement tout » l'art du discours. Plus tard, *elle leur applique la » nature des nombres et la variété des proportions, » ainsi que les rapports harmonieux qui en résultent » dans tous les corps* (1). Mais ce qui est plus grand et » plus merveilleux encore, elle leur dévoile les mys- » tères de l'âme qui sont impénétrables pour tant de » gens, et leur révèle la raison tant des phénomènes » particuliers que des phénomènes généraux. J'en ai » pour garant le divin témoignage de Panacme, le » pythagoricien, cet homme rempli d'une si haute sa- » gesse, qui dit que la musique n'est pas seulement » l'art de combiner les sons entre eux, mais encore de » *soumettre aux lois de l'harmonie tout l'ensemble de » la nature* (2). »

Voici la tradition mythologique et poétique :

« Les deux premiers instruments, nommés *seng* et » *hoang*, servaient à *Niu-va* pour communiquer avec » les huit vents. Par le moyen de kouen, ou flûtes » doubles, elle réunit tous les sons à un seul, et accorda » le soleil, la lune et les étoiles : c'est ce qui s'appelle » un concert parfait, une harmonie pleine. Sa lyre » était à cinq cordes; elle en jouait sur les collines et » sur les eaux : le son en était fort tendre. Elle aug- » menta le nombre des cordes jusqu'à cinquante, afin » de s'unir au ciel pour inviter l'esprit à descendre; » mais le son en était si touchant, qu'on ne pouvait le » soutenir. C'est pourquoi elle les réduisit à vingt- » cinq pour en diminuer la force, et alors il n'y eut » plus rien de si caché dans l'univers ni de si délicat » qui ne fût dans l'ordre (3). »

Pour en venir à la tradition religieuse, laissons-nous transporter dans le ciel à la voix d'Isaïe et de saint Jean, et là contemplons ces myriades d'esprits célestes, divisées en neuf chœurs et trois hiérarchies, continuellement présents devant le trône de la divine majesté, et chantant le cantique sans fin : Saint! saint! saint! le Seigneur, le Dieu des armées!

Puis sont les quatre animaux de l'Apocalypse, pareillement présents devant le trône de la divine majesté, répétant le même cantique sans fin : Saint! saint! saint! le Seigneur, le Dieu des armées!

Puis viennent les vingt-quatre vieillards vis-à-vis de l'agneau comme tué, qui, mêlés à une foule de joueurs de cythares et de harpes, chantent au Seigneur un cantique nouveau, et s'unissent aux voix qui disent éternellement : Saint! saint! saint! le Seigneur, le Dieu des armées!

JOSEPH D'OATIGUE.

(*La suite au prochain numéro.*)

(1). « Numerorum exponat naturam, proportionumque varie- » tatem; harmonias verò qua per istas in omnibus corporibus » existunt, commonstret. » *Arist. Quint.* lib. 1, pages 2 et 3. *Apud Meimbomium*, in-4°. Amst. 1652.

(2) *Ibid.*

(3) Paroles de *Hoai-nan-tse*; disc. prélimin. du *Chou-King*, p. XCVII.

PIANOS NOUVEAUX

ET SOIRÉE MUSICALE DE M. PAPE.

Ce ne sont pas les beaux salons de M. Pape, dans lesquels ont lieu de brillants concerts, qui nous fournissent l'occasion de parler aussi souvent de cet habile facteur, mais bien ses inventions et perfectionnements fréquents et si remarquables, que nous avons à constater.

Le concert dont nous allons parler paraissait avoir pour but de faire entendre ses nouveaux pianos.

Un grand nombre d'artistes et d'amateurs de musique étaient réunis dans ses salons dimanche passé. La composition du programme piquait la curiosité. On devait entendre, pour la première fois, un nouveau piano à queue, un piano vertical, forme console, et un nouvel instrument (piano sans cordes).

Les deux premiers paraissent avoir réussi au-delà de toute attente et n'ont besoin, pour être appréciés, que d'être entendus.

Le piano sans cordes, quoique d'un effet fort remarquable, attend encore quelques perfectionnements, et ne peut jusqu'à présent remplacer le piano, comme le pourraient croire certaines personnes; telle ne peut-être d'ailleurs l'intention de M. Pape, mais c'est un nouvel instrument qui, par les qualités qu'il possède de ne pas se discorder ni casser de cordes, trouvera sa place à la campagne, et au besoin remplacera la harpe. Il est aussi d'un effet très-remarquable pour l'accompagnement du chant. Il paraît au surplus offrir de grandes ressources, par la raison que tous les perfectionnements appliqués au piano peuvent s'y adapter. Tel qu'il est aujourd'hui, il peut être, sauf le son, comparé à un piano à une corde, parce qu'il est à simples lames ou ressorts, mais il pourra être fait à doubles et triples lames; il est vrai que le son en deviendrait plus sec, mais plus fort. Au surplus nous ne devons pas douter que M. Pape, qui a fait de si rapides progrès dans l'art de facteur de pianos, ne pousse cet instrument au plus haut point dont il est susceptible.

Dans des séances particulières, M. Pape nous a fait apprécier divers perfectionnements de la plus grande importance, tel que d'avoir réduit la grandeur du piano tout en augmentant le son, simplifié la mécanique pour la rendre plus durable, et facilité l'accordage par un nouveau moyen (par pression) d'une grande simplicité, sans augmenter le prix de l'instrument.

Digitized by Google

Nous n'entrerons pas cette fois dans de plus grands détails, mais nous reviendrons sur cet intéressant sujet.

Le concert donné chez cet habile fabricant n'a pas été inférieur à tous ceux qui nous ont été offerts pendant la saison musicale qui vient de s'écouler, et qui nous a versé tant de torrents d'harmonie et de mélodie. M. Auguste Franck, secondé par son frère et M. Brouzzesse, a ouvert la séance par un trio pour piano, violon et violoncelle de sa composition. Ce morceau est un œuvre estimable; s'il ne brille pas par l'imagination, la facture en est bien ordonnée; les trois instruments dialoguent convenablement; l'andante surtout est d'un fort bon style et d'une mélodie sévère et gracieuse tout à la fois. Mlle Angélina de Rieux est une jeune et belle cantatrice qu'on entendait pour la première fois chez M. Pape, et je crois même dans Paris, car nous ne sachions pas qu'elle ait figuré dans le cataclysme de concerts qui est tombé naguère sur la capitale. Mlle Angélina de Rieux a une figure noble comme son nom, elle a les plus beaux yeux du monde, elle joint, au sourire le plus doux et le plus gracieux, un regard fier et haut; mais malheureusement sa voix est comme son regard, et c'est chose cruelle, même pour les gens les plus prévenus en faveur d'une jolie femme, que de l'entendre chanter constamment au-dessus du ton. Nous engageons d'autant plus Mlle de Rieux à obvier à cet inconvénient, qu'elle possède une voix étendue, d'un beau timbre, et qu'elle nous a dit un air de *Robert-le-Diable* avec une sûreté, une facilité, un éclat et un style de chant qui dénotent une bonne méthode. M. Stark, chanteur allemand, était chargé de la partie plaisante de cette soirée musicale : il s'est montré tour à tour et en même temps ténor, basse et soprano le plus aigu. Ce genre de voix a provoqué plus d'étonnement que d'admiration. Mme Le Plus, Jenny-Colon, qui menace de devenir une de nos plus brillantes cantatrices de concerts, a partagé, sinon conquis pour elle seule, les honneurs de cette jolie soirée. Bercer de confiance l'auditeur difficile et délicat et lui ôter toute appréhension de vous voir faillir, c'est le plus beau résultat de la science du chant. Mme Le Plus est tout près d'atteindre cet apogée de son art.

H. Blanchard.

NOUVELLES.

*** Grande nouvelle authentique ! *Adolphe Nourrit* est engagé à Naples pour deux saisons; il débutera dans un opéra nouveau, en trois actes, que *Donizetti* écrit en ce moment pour lui.

*** Nous voyons avec plaisir que la direction de l'Opéra a suivi les conseils des journaux, elle nous a montré la jolie demoiselle *Goichard*, vendredi dernier, pour la seconde fois, et cette agréable danseuse a obtenu un succès aussi brillant que mérité.

*** L'Opéra a donné samedi, pour le bénéfice de Mlles Elssler, un ballet en un acte, esquissé par une des sœurs pour faire briller l'autre. L'amitié de Thérèse et de Fanny enrichit encore sur la fable de Castor et de Pollux, qui se succédaient tour à tour au séjour de la lumière; tandis que, de nos deux charmantes danseuses, la première, si digne d'attirer l'attention pour elle-même, ne s'occupe qu'à se faire oublier au profit de sa sœur, qu'elle traite comme l'a traitée la nature, en enfant de prédilection. En abordant la carrière d'auteur, même dans le genre frivole de la chorégraphie, Mlle Thérèse n'a pas ambitionné l'honneur d'une création originale: elle s'est contentée modestement de traduire en pantomime le dialogue spirituel d'un opéra-comique joué il y a une vingtaine d'années sous ce titre : *le Frère Philippe*. La plus grande innovation qu'elle ait introduite dans le sujet, a consisté à transporter d'un jeune garçon à une jeune fille l'erreur qui fait prendre un être humain pour un oiseau. Au lieu d'un innocent, nous avons donc une innocente, et nous y gagnons, puisque c'est à ce prix que Mlle Fanny joue le rôle. En revanche, peut-être perdons-nous un peu à ce que ce soit un homme qui devienne l'objet de la méprise. La taille légère, le costume aérien d'une femme, tout semble prêter à l'illusion. Pourquoi ne lui supposerait-on pas des ailes? les anges en ont bien. Quoi qu'il en soit de cette chicane sans importance, cette bluette gracieuse, vaudeville en ruiterchats, pour couplets, sera un bon auxiliaire pour faire ce qu'on appelle des *spectacles coupés*, où trois titres figurent sur l'affiche. Le plaisir qu'elle a fait, surtout à la seconde représentation, est dû en partie aux jolis pas dont elle est semée, et qui sont dansés avec une perfection qu'on obtient rarement dans des genres plus sérieux; l'un surtout, où les deux sœurs, Fanny et Thérèse, s'entendent si bien, se prêtent avec tant de grâce en mutuel appui, qu'elle semblent n'avoir qu'une même existence, véritables Rita et Christina, liées par un nœud d'intelligence, et non de chair. N'oublions pas deux autres sœurs également séduisantes, Mmes Noblet et Alexis, secondées heureusement par Mlle Fitz-James, et pour être justes envers tout le monde, enregistrons aussi les applaudissements donnés à Mlles Blangy et Julia. M. Gide est devenu le compositeur en titre des ballets; c'est bien modeste à lui, qui pourrait être avec succès, et sera quelque jour compositeur distingué d'opéra-comique. Nous applaudissons aux progrès sensibles qui se manifestent dans le talent de ce jeune maestro; on sent qu'il s'est formé à bonne école, et qu'il est sous l'influence des conseils qu'il a reçus de Rossini.

*** Indépendamment de la première représentation de *la Volière*, le bénéfice de Mlles Elssler offrait plus d'un élément d'attraction. D'abord, et avant tout, Duprez pour la seconde fois dans la scène pathétique de la *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, précieuse et rare occasion pour le dilettantisme parisien de comparer les deux premiers ténors du monde; ensuite le début d'un danseur nommé Danti, qui ne manque ni de légèreté, ni de grâce, et qui a le mérite de ne point viser aux tours de force; la distribution originale du *concert à la cour*, à laquelle l'Opéra avait fourni Derivis pour *Astucio*, Mme Stolz pour la signora Carlina; tandis que le rôle de la *jeune débutante* avait été pris par Mme Damoreau; enfin les *tableaux vivants*, c'est-à-dire une sorte de kaléidoscope de toutes les jolies femmes de nos différents théâtres; kaléidoscope réglé, non par le hasard, mais sur un modèle connu d'avance, et présent à toutes les mémoires. C'est un amusement qui a pris naissance en Allemagne, et auquel la coquetterie féminine donnera tôt ou tard dans nos châteaux des lettres de grande naturalisation. Parmi les tableaux dont la représentation a le plus séduit les spectateurs, il faut citer *Judith et Holopherne*, et *ce Décaméron* de Boccace, qui a du premier coup placé Winterhalter au rang des maîtres. Le décaméron a été comme une collection, un museum de belles figures; il n'y avait donc à l'Opéra que l'embarras du choix, et c'est par modestie qu'il s'est recruté chez les voisins. Les bénéficiaires ont dû être contentes de leurs soirées; elles ont recueilli une recette de vingt-huit mille francs, et le double au moins en *bravos*, fleurs, rappels, trépignement d'enthousiasme du public : tout cela ne fait-il pas un total magnifique?

*** On écrit de Dresde, le 30 avril :

« Il y a peu d'exemples à notre théâtre d'un enthousiasme pareil à celui qui a été produit ici par *les Huguenots*. A chaque représentation, il a fallu refuser du monde, tant est grand l'empressement du public pour entendre ce bel ouvrage. Il est juste de dire que l'admirable exécution de nos artistes entre pour beaucoup dans cet immense succès; Mme Schrœder-Devrient surtout, cette grande tragédienne lyrique, que l'Allemagne, Paris et Londres ont admirée, et que Dresde est fière de posséder, est au-dessus de tout éloge dans le rôle de Valentine. L'effet qu'elle produit au quatrième acte est indescriptible. Hier a eu lieu la dernière représentation des *Huguenots*, avant le congé annuel de Mme Schrœder-Devrient; cette représentation était à son bénéfice, et quoique le prix

Digitized by Google

des places fut doublé, depuis huit jours il n'y avait plus de billets disponibles. On savait que Meyerbeer avait été invité par une lettre de l'intendant du théâtre, à laquelle s'étaient jointes les instances d'une foule de *dilettanti* de notre ville, à assister à cette représentation, et qu'il avait promis de s'y rendre. Le public a fêté dignement la présence de l'illustre maître. Meyerbeer a été rappelé plusieurs fois avec transport sur la scène pendant le courant de l'ouvrage, et il a été couronné à la fin du spectacle, aux acclamations de toute la salle. Le roi et la reine ont eux-mêmes daigné s'associer à ces témoignages de l'enthousiasme général, en faisant appeler Meyerbeer dans la loge royale, où LL. MM. lui ont adressé les compliments les plus flatteurs sur son admirable partition.

» Après le spectacle, une brillante sérénade a été donnée à l'illustre maître, qui a quitté Dresde le jour suivant. M. Meyerbeer se rend à Paris. » (*Journal des Débats.*)

*** Pendant la clôture, qui aurait lieu pour l'agrandissement de la salle de la Bourse, où l'on ne parle de rien de moins que d'une addition de *vingt-huit loges*, il paraît que l'Opéra-Comique ira planter sa tente à l'Odéon, où le genre musical est décidément le seul qui ait la chance de faire de l'argent, comme l'ont prouvé victorieusement, malgré la faiblesse des traductions et des arrangements, le *Robin des Bois*, de Weber, le *Barbier* et la *Tancrède* de Rossini, et la *Marguerite d'Anjou* de Meyerbeer.

*** On nous écrit de Saint-Pétersbourg : A Tobolsk (capitale de la Sibérie), on a donné le 2 janvier un grand concert composé des principaux morceaux des *Huguenots* et de *Robert-le-Diable*. Meyerbeer en Sibérie !.. C'est bien le cas de parodier le mot de Molière, en nous écriant : Où l'art va-t-il se nicher ?

*** Dœhler, dont le beau talent nous a été révélé tout récemment, vient d'obtenir à Boulogne-sur-Mer un immense succès, écho de celui qu'il a eu à Paris, prélude de celui qu'il aura partout. Nous ne pouvons donner une meilleure idée de l'enthousiasme qu'il inspire, que par la citation de quelques lignes qui feront connaître d'ailleurs le poétique des dilettanti de la province. « Dœhler réunit toutes les » qualités qui font la perfection dans les arts; c'est une organisation » musicale tout à fait complète. Il se fait autant admirer et applau- » dir par le charme et la suavité de ses compositions que par son in- » croyable habileté de pianiste. En l'entendant hier, dans les rêves » pleins d'extase où nous étions plongés, il nous semblait voir dan- » ser des myriades de sylphes, tout légers, tout adorables, au bout » de chacun de ses doigts; nous les voyions tantôt se balançant » avec grâce, tantôt se ruant avec l'impétuosité du vent du désert, » tantôt pleurant de douces larmes, tantôt d'amers sanglots. » A cette phrase on serait tenté de se rappeler le mot du danseur Marcel : « Que de choses dans un menuet ! » Mais si elle peut avoir quelques démêlés avec le bon goût littéraire, elle n'en aura pas du moins avec le bon goût artistique, qui ne peut que sanctionner l'admiration passionnée dont Dœhler est l'objet.

*** Lundi dernier, *les Huguenots*, de Meyerbeer, ont été représentés à *Bordeaux*, et ont obtenu, comme partout, un succès d'enthousiasme.

*** Le grand théâtre de Copenhague nous envoie, dit-on, un de ses premiers danseurs, Ferdinand Hoppé, qui doit débuter à l'Opéra. Il vient à nous dans de mauvais jours; le danse des hommes est bien déchue de son ancienne gloire, c'est une des puissances dont le prestige a été détruit par les esprits novateurs.

*** Un nouveau plaisir se prépare pour les Parisiens. MM. *Franconi* frères, *Pellier* et *Boucher* vont ouvrir aujourd'hui un cirque au *Pecq*, à la descente du chemin de fer; il y aura aujourd'hui deux représentations, la première à une heure, la seconde à sept heures.

*** M. Rigel, compositeur distingué, membre de l'Institut d'Égypte, vient d'être nommé membre de la Légion-d'Honneur.

*** La maladie de Mlle Prévost, en interrompant les répétitions de l'ouvrage de M. Rousselot, a forcé ce jeune compositeur à partir pour Londres, où l'appellent des occupations qu'il avait jusque là sacrifiées à l'espoir d'un prochain début sur la scène de l'Opéra-Comique. La *Dame d'Honneur*, de M. Desprésaux, paraît donc devoir être la première nouveauté qui sera offerte au public par le théâtre de la Bourse.

*** Honneur à la ville de Rouen qui vient de prendre une décision digne de la patrie de Boieldieu! L'enseignement musical va être introduit prochainement dans ses écoles municipales. C'est comprendre à la fois les intérêts de la civilisation et ceux de l'art, que d'initier aux connaissances élémentaires de la musique la population laborieuse dont cette étude ne peut que polir les mœurs; et qui sait s'il n'en résultera pas quelque jour l'essor d'un talent qui serait demeuré enfoui faute d'une première culture ?

*** Un jeune artiste, M. Hasselman, dont les études se sont tournées spécialement vers la direction des orchestres, menacé d'être placé ini-même par la loi inexorable du recrutement sous la direction de quelque ignorant caporal, a fait appel à la générosité et au dilettantisme des Rouennais, aidé du concours, aussi honorable qu'utile de la société philharmonique de la capitale de la Normandie, il a donné dans la salle de l'Hôtel-de-Ville un concert où la partie instrumentale s'est signalée par une grande ouverture de Reez, un air varié pour la clarinette, joué par M. Avenat, et un pot-pourri des airs de *Guillaume Tell*, par M. Lagarin, premier violon soin du théâtre des Arts. Le chant était confié à une famille italienne qui est venue s'établir à Rouen. (*Journal des Débats.*)

*** Nos lecteurs aiment-ils les anecdotes malignes? on en fait courir une qui ne vise à rien moins qu'à dépouiller Rossini de la propriété d'une de ses mélodies les plus populaires. Un compositeur, comme Barroni, fort estimé à Florence dans la première moitié du dix-huitième siècle, perd tout à coup l'ouïe, comme l'illustre Beethoven. Il consulte tous les médecins de la ville; mais, s'il en faut croire Boileau, elle ne réussit pas à l'art d'Hippocrate comme à tous les autres :

> Dans Florence jadis vivait un médecin,
> Savant hâbleur, dit-on, et célèbre assassin.

Notre compositeur trouva dans la faculté florentine beaucoup de hâbleurs sans doute, mais pas un assassin, heureusement pour Rossini, qui n'aurait pas eu plus tard un délicieux motif. Désespéré, Barroni part en pèlerinage à Notre-Dame de Lorette. Là, un miracle s'opère en sa faveur, il recouvre l'ouïe, et, dans sa reconnaissance pour la sainte Madone, il compose d'inspiration, à sa louange, un chœur, qui, sous le titre de *Litanie della santa Casa*, fut exécuté, pour la première fois, le 15 août 1757; car tout s'y trouve, jusqu'à la date. Cette litanie se répétait depuis, tous les ans, pour la fête de la Madone. Rossini, venant à passer par Notre-Dame de Lorette, fut tellement frappé du charme de cette cantilène, qu'il s'écria, comme Molière : « Je prends mon bien où je le trouve, » et la jeta dans son *Tancredi*, où l'ont recueillie tant de voix admiratrices. Ce serait le fameux DI TANTI PALPITI.

*** Nous enregistrons, mais pour la blâmer, l'usage qui s'introduit en province de mutiler nos grandes productions lyriques; ainsi dernièrement à Lille, pour la représentation de clôture, on avait accolé à un vaudeville et à un opéra-comique, qui le croirait! les trois derniers actes des *Huguenots*, ce chef-d'œuvre qui nous semblait à l'abri d'une semblable profanation.

*** Une jeune cantatrice, douée d'un bel organe, mais qu'une infirmité corporelle semblait devoir bannir à jamais de la scène, Mme Duflot, vient d'être, par le progrès de la science, complètement guérie et rendue à la libre exploitation de son talent. Un riche engagement l'appelle, dit on, en Italie. Nous voyons avec moins de regret nos virtuoses partir pour cette heureuse contrée depuis que Duprez nous a montré comment ils en reviennent.

*** La mode des concerts avait cet hiver passé de Paris dans la province, et maintenant même encore plusieurs artistes que nous applaudissons depuis six mois vont faire faire à leur succès de la capitale des ricochets dans les villes des départements. Ainsi nous retrouvons à Amiens, vers la fin du mois dernier, M. Georges Haiul, Mlle Janssens, etc., etc. Joignons à ces heureux virtuoses M. et Mme Ferry qui disputent et partagent l'enthousiasme, l'un avec la flûte et l'autre avec sa voix; en vérité il y a de nos jours presque autant d'artistes qu'il y avait autrefois d'auditeurs capables d'apprécier les vraies beautés de l'art.

*** Nous regardons comme une invention de quelque mauvais plaisant la nouvelle, répétée par plusieurs journaux, d'un arrêt digne de la barbarie du moyen-âge, qui aurait été prononcé par un tribunal de Bohême contre une cantatrice. Nous ne croyons pas sans preuves authentiques, qu'à une époque où tant de virtuoses quittent la scène pour s'unir aux personnes les plus éminentes de la noblesse, et cela non-seulement en France, mais en Angleterre et en Allemagne, il se soit trouvé des juges assez ineptes pour repousser la plainte d'une artiste contre son directeur, sur ce seul motif qu'il est baron, et qu'elle, au contraire, *tant par sa naissance que par la profession qu'elle exerce, elle appartient à la* PLUS BASSE CLASSE DU PEUPLE. Il faut renvoyer cette anecdote au temps où Lesage nous montre dans Gil-Blas je ne sais quel grand seigneur chassant un de ses gentilshommes qui avait battu sa maîtresse dans la coulisse, non pour avoir donné un soufflet à une comédienne, mais pour avoir troublé les amusements de monseigneur.

*** Le théâtre de Castellane s'est condamné au silence, mais s'est après avoir fait école. Une société d'artistes fashionnables donne des représentations lyriques sous la direction habile de Mme G. de F..

Digitized by Google

Dernièrement la *Marquise* d'Adam a été exécutée avec beaucoup de talent par M. Pingrer, jeune basse-taille dont on dit du bien, et deux autres virtuoses, Mme Martin et un élève du Conservatoire, M. Clémurceau. On ne se contente pas de jouer des partitions connues, on aspire à la musique nouvelle et inédite, ce qui est bien quelquefois, suivant le mot de Corneille, *aspirer à descendre*. Néanmoins il n'en a pas été ainsi dernièrement: un des meilleurs élèves de notre illustre Berton, M. Martin Rühl, a fait entendre au milieu de légitimes applaudissements plusieurs jolis morceaux de chant qu'il avait adaptés à un ouvrage de MM. Ancelot et Paul Duport: *Un mariage sous l'empire*. Nous ne saurions trop encourager ces plaisirs du monde élégant qui favorisent les debuts de nos artistes, et propagent l'amour de l'art.

*** Les journaux ont annoncé qu'un Italien, nommé Mampieri, vient d'inventer une nouvelle méthode de musique *qui mettra*, dit-on, *les personnes les moins versées dans cet art en état de composer des valses, des quadrilles, et même des symphonies pour l'orchestre*. On ajoute que les chiffres jouent un grand rôle dans ce procédé, dont, au reste, l'auteur n'a pas su profiter lui-même n'ayant publié jusqu'ici aucune œuvre musicale. Tout nous fait croire que cette invention annoncée à grand fracas se réduira à peu de chose et ne sera qu'un jeu de dés appliqué à la rambiaaison de phrases musicales, futilité reproduite à plusieurs reprises par différents auteurs, et que l'avidité mercantile de certains éditeurs n'a pas rougi d'attribuer à Haydn et à Mozart. Toutefois nous attendrons l'ouvrage de M. Mampieri pour nous prononcer en connaissance de cause.

*** Le goût pour la musique se répand de plus en plus dans toute la France; des sociétés philharmoniques s'organisent partout, et bientôt, nous l'espérons, il n'y aura pas de si petite ville de province qui ne possède son concert. Mais ce n'est pas tout de fonder des institutions de cette nature, il faut encore savoir les conserver, ce qui ne réussit pas toujours; car trop souvent la discorde pénètre dans le temple de l'harmonie et les concerts sont interrompus faute d'avoir pu mettre d'accord les exécutants et le public. C'est ce qui est arrivé à Rennes.

Nous avons sous les yeux un écrit intitulé : *Décès du cercle musical de Rennes, ou description des causes de sa longue maladie et de sa mort subite, le tout assaisonné de beaucoup de vérités, un peu pour tout le monde*. Rennes, imprimerie de Vatar, 1838. In-4° de sept pages.

Voici, en peu de mots, le contenu de cette pièce :

En 1834, on organisa à Rennes une société musicale sous la présidence du maire. Mais les musiciens n'ayant pas été consultés pour la rédaction du régiment, il y eut bientôt des dissidences qui amenèrent la dissolution de la société. Il s'en forma une autre dont le réglement fut établi sur des bases plus solides. Mais cette fois ce fut l'amour pour la danse qui vint y jeter la pomme de la discorde. Les uns voulaient *que l'orchestre troquât Beethoven contre Musard, et ses instruments, contre des escarpins de bal*; les autres s'y opposèrent et bon nombre d'exécutants finirent par se retirer. Cependant la société subsista tant bien que mal. Mais plus tard, des incidents d'intérêt privé produisirent de nouveaux conflits et la société éprouva une dissolution définitive.

C'est pour exposer les intrigues *avant, pendant et après* qui ont causé la chute de cet établissement dont les résultats semblaient, dans l'origine, être des plus heureux, que l'auteur a publié cet écrit. Il finit par faire un appel aux vrais amis de l'art pour fonder une nouvelle société sur des bases plus solides.

« Ainsi, dit-il, mais seulementainsi, notre ville deviendra le puissant foyer, le véritable centre d'où partiraient les rayons de la gloire musicale en Bretagne; et peut-être ne serait-elle pas éloignée, à cette époque où notre beau pays rompreadrait les avantages et les agréments d'un vaste congrès musical dont une province voisine, la Normandie, lui a déjà donné l'exemple. »

Nous partageons les vœux de l'auteur, et nous serions heureux d'en pouvoir annoncer le plein succès.

*** Lundi dernier on a soumis à une épreuve solennelle la réparation générale faite par M. Dallery à l'orgue de Notre-Dame. Cet instrument, ouvrage d'un facteur distingué, nommé Thierry-Lesclope, datait de 1730 ; il a donc déjà un siècle, et vient de se rajeunir pour un autre siècle encore. Plusieurs artistes, MM. Sejan, Boilly, Donjon, Gilbert, l'ont interrogé avec leurs doigts savants, et sa mélodieuse réponse a été jugée par eux complètement satisfaisante. L'épreuve a été décisive en faveur du travail de M. Dallery, et a fourni en même temps aux habiles virtuoses l'occasion de faire entendre des morceaux d'un rare mérite supérieurement exécutés.

*** On dit Féruel engagé au théâtre de la *Renaissance*.

*** Étienne Thénard vient de mourir à Bruxelles, des suites du coup de sang dont nous avons parlé dans notre dernier numéro.

*** Nous avons annoncé l'accueil favorable obtenu à Saint-Pétersbourg par un opéra intitulé *la Vie pour le Czar*. Le temps, cette pierre de touche des succès, ne fait qu'ajouter à celui-là. La partition de Glinka paraît d'un commun avis destinée à faire époque dans les fastes de la grande musique dramatique.

*** *Hugo, comte de Paris*, opéra de Donizetti, vient d'essuyer à Prague un accueil aussi défavorable qu'au théâtre della Scala de Milan.

*** Mme Mira Camoin, qui a créé à Paris le rôle d'*Henriette* de *l'Éclair*, est momentanément éloignée du théâtre par des raisons de santé; elle a rompu son engagement avec le directeur de Toulouse, et paraît ne devoir reprendre l'exercice de son art qu'au mois de septembre prochain.

*** La saison des concerts n'a pas été moins brillante à Bruxelles qu'à Paris. On y a vu briller plusieurs artistes du premier ordre, et à leur tête le célèbre de Beriot, qui a maintenant un double titre à l'intérêt du public et par son propre talent, et par le triste et glorieux souvenir qui se rattache à son nom. Ce digne émule des Paganini, des Baillot, des Lafont, des Ernst, des Panofka, se rend en Allemagne, où il emmène avec lui sa belle-sœur, Mlle Pauline Garcia, jeune cantatrice de dix-sept ans que nous avons entendue l'année dernière à Bruxelles, et dont la voix et la méthode nous ont fait concevoir les plus hautes espérances. La capitale de la Belgique a joui aussi du beau talent du violoncelle M. Servay. Le concert de ce virtuose distingué a servi d'occasion à un chanteur du Théâtre-Royal, Canaple, pour mettre la scène à la réputation que lui ont acquise déjà plusieurs rôles, et surtout celui de *Zampa*. Comme Duprez, Canaple a été élève de Choron; comme Nourrit, il a figuré sur les bancs du Conservatoire. Puisse-t-il, à leur exemple, être un jour la colonne de notre première scène lyrique!

*** Dans un concert donné récemment à Vienne (Autriche), au bénéfice des villes inondées, un pianiste allemand, M. Gaiger s'est montré digne d'appartenir à cette pléiade brillante de maîtres du clavier sur laquelle est toujours fixée l'attention enthousiaste des dilettanti de l'Europe. Puissions-nous vérifier bientôt à Paris, et par eux-mêmes, qu'il y a un nouveau nom à inscrire à côté de ceux des Chopin, Liszt, Thalberg, Schuncke, Kalkbrenner, Doehler, etc.

*** Dimanche prochain, 20 mai, à une heure précise, concert du *Ménestrel*, donné dans la salle du Waaxhall. Bien que la saison soit fort avancée, cette solennité ne manquera pas d'attirer un grand concours d'artistes et d'amateurs. On entendra Mmes J. Colon (Leplus), Méquillet, d'Hennin, Guichard; MM. Ponchard, de Kontski, Wartel, Singer, Forestier, Chaudesaigues, etc. L'orchestre de l'Opéra-Comique exécutera deux ouvertures de son répertoire. Les billets se distribuent au Bureau du *Ménestrel*, rue Neuve-des-Petits-Champs, 64.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Morceaux de Salon.

6 DUOS CONCERTANTS

POUR

PIANO ET FLUTE,

SUR DES MOTIFS DES OPÉRAS

LES HUGUENOTS, ROBERT-LE-DIABLE,

LA SUIVE ET L'ÉCLAIR,

PAR

E. WALCKIERS.

Œuvre 68.—Prix de chaque numéro, net 4 fr. 50 c.

N. 1 Sur *Ah! si j'étais coquette*, des Huguenots.
2 — *Les couplets d'Alice*, de Robert-le-Diable.
3 — *La barcarolle*, de l'Eclair.
4 — *Le chœur des Baigneuses*, des Huguenots.
5 — *Le grand trio* de la Juive.
6 — *La scène de la conjuration* des Huguenots.

Digitized by Google

LE PENSIONNAT,

RECUEIL

De Morceaux brillants,

SUR DES MOTIFS FAVORIS

POUR LE PIANO A 4 MAINS;

PAR

Charles Schunke.

OEuvre 52. — Prix de chaque numéro net 3 fr.

N. 1 Divertissement sur l'Éclair.
2 Souvenir de la Styrie, fantaisie pastorale.
3 Fantaisie sur un air russe.
4 Fantaisie sur Robert-le-Diable.
5 Fantaisie sur la Norma.
6 Rondo français.
7 Rondo-valse, sur des valses de Strauss.
8 Halte des Bohémiens, fantaisie sur la Préciosa de Weber.
9 Variations sur la cavatine de la Zelmira.
10 Bacchanale sur le chœur des Buveurs de la Juive.
11 Variations sur le septuor du Duel des Huguenots.
12 Variations sur un air autrichien.

Les 12 numéros, pris ensemble, net 30 fr.

Pour paraître le 30 mai.

Th. Doehler. Op. 2. Variations brillantes sur la *Straniera*.
— Op. 4. Variations de concert sur la *Norma*.
— Op. 5. Variations sur *I Montecchi e Capuletti*.
— Op. 6. Rondeau brillant sur *Zampa*.
— Op. 7. 1er concerto pour piano, accompagné d'orchestre.
— Op. 9. Fantaisie sur *Robert-le-Diable*.
— Op. 14. Deux fantaisies sur l'*Elixir d'Amore* Nos 1 et 2.
— Op. 15. Dernière pensée de Bellini, varié.
— Op. 19. Fantaisie et variations de bravoure sur *Anna Bolena*.
— Op. 18. Amusements des salons, fantaisie brillante.
— Op. 19. Rondino sur les *Somnambules*, de Strauss.
— Op. 20. Rondino sur la *Testa della Rosa*.

PUBLIÉS PAR TROUPENAS.

Bertini. Op. 120. Grande fantaisie à 4 mains pour le piano sur les motifs de *Domino Noir*. 9 »
Czerny. Op. 306. Trois rondeaux caractéristiques sur les motifs du *Domino Noir*. Chaque. 6 »
H. Herz. Bolero favori du *Domino Noir*. 9 »
S. Thalberg. Op. 26. Douzième livre d'études. 12 »
Musard. *Le Nain du Roi*, quadrille pour le piano. 4 50
Walkiers. Ouverture du *Domino Noir*, arrangée pour 2 flûtes. 3 »
— Airs id., deux suites, chaque. 7 50

PUBLIÉS PAR MICHAULT.

Thomas, *le Perruquier de la Régence*,
— 1 Couplet chanté par M. Cholet (*Si mes devoirs civiques*). 4 50
— 2 Duo chanté par Mlle Jenny-Colon et M. Cholet (*Mon père est donc parti*). 4 50
— 3 Air chanté par M. Cholet (*Si vous voulez un jour*). 3 75
— 4 Couplets avec chœur, le compliment chanté par Jenny-Colon (*Cher patron*) 3 »
4 *bis*. *Id.* Les couplets seulement. 2 »
— 5 Duo chanté par Mlle Jenny-Colon et M. Cholet (*Ah! ménagez ma pauvre tête*). 7 50
— 5 *bis*. Romance extraite de duo (*A peine je respire*). 2 »
— 5 *ter*. Couplets extraits de duo (*Faut partir*). 3 75
— 6 Couplets chantés par M. Cholet (*Tout homme de génie*). 2 »
— 7 Quatuor chanté par Mmes Boulanger, Jenny-Colon et MM. Cholet et Roger (*Se peut-il, votre frère*). 2 »
— 8 Trio chanté par Mlle Jenny-Colon et MM. Cholet et Roger (*Le charme de ma vie*). 6 »
— 9 Air chanté par Mlle Jenny-Colon (*N'est-ce point un songe*). 5 »
— 10 Romance chantée par M. Roger (*Je fus hélas*). 4 50
— 11 Rondo chanté par M. Cholet (*Ah! vive la Russie*). 2 »
— 12 Cavatine chantée par M. Henry (*Venez jeune comtesse*), pour voix de basse. 5 75
— 12 *bis*. *Id.* Transposée pour voix de tenor. 3 »

PUBLIÉS PAR DELAHANTE.

Al. Flèche. La Folle, quadrille de contredanses pour le piano avec accompagnement de violons, flûte, flageolet et cornet à pistons, *ad libitum*. 4 50
Les mêmes en quintette. 4 50
Les mêmes en duos, pour 2 violons, 2 flûtes, 2 flageolets, 2 pistons chaque. 3 »
Lafont. Valsons, valsons encore, romance pour violon, avec accompagnement de piano, 6 »
V. Corbette. Le Postillon de Longjumeau, d'Ad. Adam, partition réduite pour piano. 60 »
— Op. 43, méthode de cornet à 3 pistons. 24 »
Lafont. Valsons, valsons encore, romance pour le piano 4 50
Clapisson. (Vieux Paris) les Deux Compères. 2 »
— Le Coniqoc. 2 »
— Nos pauvres marins, prière bretonne à deux voix. 2 »
Jules Godefroy. Florilla, la petite Bohémienne. 2 »
Félix Godefroy. Le Proscrit italien. 2 »
— Adieux à Venise, nocturne à deux voix. 2 »
Ch. Plantade. Madame Bouton de rose, ou la femme du Tonnelier, nocturne. 2 »
Mme Delsarte. Ce que j'aime, ce que j'adore. 2 »
Mme Pontallié. Vivent les femmes (réponse à M. Jacolard) 2 »
— Je vais danser. 2 »
— Les mêmes, avec accompagnement de guitare, chaque. 1 »

PUBLIÉS PAR SCHOENBERGER.

Henri Herz. Variations sur un thème original arrangées à 4 mains, op. 55. 9 »
François Hertel. Trio brillant pour piano, violon et violoncelle, op. 94. 12 »

ERRATUM DU DERNIER ARTICLE DE M. BERLIOZ.

Au lieu de *former des exécuteurs*, lisez *former des exécutants*.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. — N° 20.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 20 MAI 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Acoustique, de la nature du son, par H. BERLIOZ. Vincenzo Bellini, par A. LAFAGE. (Suite et fin.) — Musique antique, par D'ORTIGUE, 2e article. — Revue critique : Bénédictus de M. Ch. Schwenke, par H. BERLIOZ. — Concert de M. Tilmant, par H. BERLIOZ. Nouvelles. — Annonces.

ACOUSTIQUE.

DE LA NATURE DES SONS.

M. Azaïs, le célèbre auteur du *Système des compensations* et de *l'Explication universelle*, m'ayant fait l'honneur de me communiquer son travail sur l'Acoustique, j'ai lu cet ouvrage avec une grande attention, et les idées que j'y ai trouvées m'ont semblé trop neuves pour ne pas éprouver la tentation de les faire connaître aux lecteurs de la *Gazette Musicale*. Ils ne se plaisent guère d'ordinaire, il est vrai, aux dissertations philosophiques; mais cette fois un intérêt de curiosité, excité par les théories de M. Azaïs, qui se trouvent de tout point en opposition avec celles des autres savants, peut les engager à me suivre.

Les physiciens ont pensé jusqu'ici que tout corps élastique étant mis en vibration par toute percussion donnée à sa surface, cette vibration se communiquait à l'air élastique dont il était environné, et que cette vibration atmosphérique, propagée jusqu'à notre organe, était pour nous la seule cause du son.

L'erreur de cette supposition, selon M. Azaïs, est démontrée par plusieurs FAITS remarquables, et qui, découlant avec évidence de la nature même du son, peuvent seuls en donner l'indication précise.

En premier lieu, chaque corps élastique a une *qualité de son* particulière, un TIMBRE particulier, qui nous sert à le distinguer de tout autre corps élastique résonnant en concurrence. Si le corps élastique frappé se bornait à imprimer sa vibration à l'air environnant, comme, en réalité, notre organe de l'ouïe n'est en communication immédiate qu'avec cet air environnant; comme, par conséquent, ce serait uniquement de la vibration de l'air, et non de la vibration du corps sonore, que nous pourrions avoir la sensation, tous les corps élastiques, frappés dans le même lieu, dans la même atmosphère, devraient avoir pour nous *le même timbre*, et tous les corps de la nature, tous les êtres, vivants ou organiques, *auraient pour nous le même son*.

En second lieu, le son se réfléchit comme tout corps élastique, comme la bille d'un billard sur la bande vers laquelle le joueur la dirige. Ainsi que cette bille, le son fait, avec l'obstacle qu'il rencontre, un angle de réflexion égal à l'angle d'incidence; ce qui atteste qu'il est, comme la bille, en mouvement de translation; qu'il a subi une projection. Or de translation nul mouvement n'est imprimé par le corps sonore à l'air qui l'environne. Dans une salle où se donne le concert le plus bruyant, l'atmosphère reste dans le calme le plus parfait.

Digitized by Google

Troisièmement, tout concert, doux ou bruyant, témoigne que des corps sonores, en nombre plus ou moins considérable, peuvent, dans le même lieu, vibrer en même temps, à différents degrés de vitesse, depuis les sons les plus graves jusqu'aux sons les plus aigus. Comment la même masse d'air pourrait-elle vibrer en même temps à un si grand nombre de degrés de vitesse.

Quatrièmement, les divers sons produits en même temps et dans le même lieu se combinent, se séparent, donnent, par leur combinaison, naissance à des sons nouveaux. Que pourrait-on entendre par des vibrations aériennes qui se combineraient, se sépareraient, donneraient naissance à des vibrations nouvelles?

Enfin le son se propage très-distinctement à travers les liquides, et il devrait expirer sur leur surface; car les liquides ne sont point susceptibles de vibration,

Ainsi l'on ne peut douter que la propagation du son ne se fasse par un autre moyen que par la vibration connexe du corps, soit solide, soit liquide, soit gazeux, qui se trouve placé entre le corps sonore et le point où l'homme en reçoit la sensation.

Cependant voici une expérience certaine : si un corps sonore, une horloge à timbre, par exemple, est enfermé sous le récipient d'une machine pneumatique, et s'il reçoit du marteau une percussion répétée, le son qu'il produit s'affaiblit à mesure que l'air du récipient est retiré; lorsque le vide est parfait, on voit encore le marteau frapper le timbre; mais on n'entend plus de son. Pour comprendre la réponse de M. Azaïs, il faut exposer auparavant ses idées sur la nature des corps sonores.

Certains corps ont la faculté de rendre des *sons* lorsqu'ils sont frappés. Il n'y a de corps sonores que les corps élastiques; et plus un corps est élastique, plus il est sonore. La faculté sonore, dans les corps qui la possèdent, découle donc de leur élasticité. Or un corps élastique, un barreau d'acier, par exemple, est un corps dont chaque composé primaire, gonflé préalablement par un effet de la loi d'expansion, s'est subitement replié sur les globules subtils que cette expansion même a produits, et qu'elle cherchait à dissiper. Ces globules de fluides subtiles travaillent sans cesse à s'échapper, et y parviennent en partie; ceux qui sont retenus sont assez libres, dans les capsules qui les recèlent, pour pouvoir exécuter sans cesse le mouvement de vibration, sans cesse provoqué par les deux forces universelles d'expansion et de répression. Lorsque le corps au sein duquel sont retenus des globules est de constitution rigide; lorsque c'est un barreau d'acier, par exemple, la vibration d'ensemble n'est plus qu'un effort continu qui s'arrête à l'enveloppe, et qui, pour agiter d'une manière sensible la masse entière, a besoin d'un secours extérieur; il a besoin de *percussion*.

Dans l'état habituel, et antérieurement à cette percussion accidentelle, le corps dont il est ici question *transpirait tacitement* une certaine quantité de ces globules intérieurs. Au premier instant, l'acte accidentel de condensation les replie, les concentre, suspend leur évasion; mais, pendant cette suspension même, ils acquièrent une plus forte intensité, et, au second instant, ils *jaillissent en faisceaux*, dont la densité est proportionnelle au refoulement qu'ils ont subi, par conséquent à la force de la percussion accidentelle. Telle est la cause immédiate du *son* que les corps élastiques font entendre lorsqu'ils sont frappés. Le *son*, ou fluide *sonore* des corps élastiques, *n'est autre chose que le calorique*, dont ils sont essentiellement transpirateurs: mais les corps élastiques, dans leur état habituel, ne lancent leur calorique qu'avec trop de rareté, pour qu'en jaillissant il puisse produire des effets sonores. Ce fluide se borne alors à faire leur température propre et essentielle : la percussion seule, en rendant cette projection intermittente, peut lui donner l'intensité dont nous avons besoin pour l'entendre. J'ai dit tout à l'heure que, selon M. Azaïs, les globules intérieurs du corps sonore jaillissent en faisceaux au second instant de la percussion; nous comprendrons maintenant le raisonnement dont il se sert pour combattre l'expérience de la cloche placée sous la machine pneumatique; le voici:

Il est prouvé que l'air est nécessaire pour rassembler en faisceaux les fluides électriques, et les faire rayonner sous forme d'étincelles; de même, au moment où, le corps élastique étant frappé, sa transpiration devient fasciculée, intermittente, *sonore*, c'est-à-dire appréciable par notre organe de l'ouïe, pour rester dans cet état accidentel, il lui est nécessaire d'avoir à traverser un milieu perméable. Si cette résistance est enlevée, si le fluide, transpiré par le corps frappé, y est reçu dans un espace vide d'air, où son expansion est très-favorisée, tous ses faisceaux s'évanouissent, leurs éléments se dispersent, le fluide rentre dans l'état de dissémination et de rareté où il se trouve lorsqu'il sort naturellement d'un corps élastique non frappé. Dans l'un et l'autre cas, son rejaillissement est tacite pour notre organe.

Ainsi, en résumé, suivant la nouvelle doctrine de l'auteur du *Système des compensations*, le *son* n'est point le résultat des vibrations de l'air, mais bien le *calorique* lui-même, qui n'est point perceptible à notre ouïe quand il jaillit naturellement du sein des corps élastiques dans l'atmosphère, par la force d'expansion, ou artificiellement, dans le vide, par la percussion, mais qui lui devient sensible par l'intermédiaire de l'air, forçant les globules sonores à se réunir en faisceaux au moment de leur émission. Cette opinion est d'autant plus spécieuse qu'elle se rattache évidemment à celle qui tend, depuis plusieurs années, à voir dans le fluide électrique l'agent universel. D'après elle, la lumière et le calorique ne seraient que des modes d'action parti-

culiers de l'électricité ; la raison ne se refuse point du tout à ranger le *son* dans la même cathégorie, et le fait devient évident, si, comme M. Azaïs l'assure et semble le prouver, le son n'est que le calorique émis d'une certaine manière. Seulement, je ne comprends pas, je l'avoue, pourquoi le corps *élastique*, au moment où il devient corps *sonore* par la percussion, ne devient pas aussi corps plus ou moins *chaud?* Le *calorique*, devenu *son*, perdrait-il donc instantanément les propriétés d'après lesquelles il nous est le plus connu ?.... Cette question est fort au-dessus de mes connaissances, et, d'ailleurs, elle m'entraînerait trop loin, pour qu'il soit convenable de la traiter ici.

H. Berlioz.

VINCENZO BELLINI.

(Suite et fin.)

Dans la *Norma* écrite à Milan en 1830, Bellini tâcha de répondre à ces justes critiques. Cet ouvrage est, selon nous, le chef-d'œuvre de l'auteur. Quoique sa contexture harmonique ne le place pas bien haut, il n'est pas tout à fait indigne d'estime sous ce rapport ; les chœurs en sont écrits avec soin, et quelquefois même avec élégance. Mais ce qui donne à cette composition un rang élevé, non-seulement parmi celles de l'auteur, mais aussi parmi les ouvrages contemporains, c'est que les qualités particulières qui distinguent Bellini s'y présentent dans leur plus vif éclat : on y remarque à chaque instant cette manière de sentir pleine d'intelligence, cette expression simple et juste de l'idée du poëte, et, de plus, une certaine élévation de style que le compositeur n'avait pas encore rencontrée, et qu'il ne devait plus retrouver depuis. Nous verrons plus tard que le mérite particulier de la *Norma* fut encore merveilleusement relevé par l'inimitable talent d'une délicieuse actrice, de cette jeune et infortunée Malibran, qui devait à peine survivre une année au compositeur et mourir plus jeune que lui, et comme lui à l'apogée de sa gloire.

Après le succès de la *Norma*, Bellini cessa un instant d'être heureux, il s'était séparé du poëte qui avait jusqu'alors partagé sa fortune. *Zaira*, donnée pour l'ouverture du grand théâtre de Parme, éprouva une chute complète. *Beatrice Tenda* n'obtint qu'un succès équivoque, et n'a jamais pu bien s'établir sur aucun théâtre.

Il était réservé à Bellini d'obtenir des honneurs inusités jusqu'à lui. Les entrepreneurs de Paris, las des succès douteux de diverses pièces empruntées aux théâtres de la Péninsule, et ne pouvant plus alimenter leur scène des seuls opéras de Rossini, résolurent de faire écrire un ouvrage expressément pour le Théâtre-Italien de Paris ; ils s'adressèrent naturellement au compositeur le plus en vogue en Italie : Bellini fut mandé pour écrire la musique des *Puritani di Scozia*.

Avant de commencer cet ouvrage, qui devait être le dernier, il voulut, comme l'avait fait avant lui Rossini, étudier le goût des Parisiens, et ne négliger aucun des moyens d'obtenir leurs suffrages ; il y réussit par suite d'une application dont il sentait la nécessité, et au moyen de laquelle il sut donner à sa composition un cachet particulier, qui la distinguait de tout ce qu'il avait écrit jusqu'alors. Les efforts du compositeur et des chanteurs furent couronnés du plus beau succès. Bellini reçut du gouvernement la croix de la Légion-d'Honneur et les marques de distinction les plus honorables ; il commençait à travailler à un opéra français ; il devait ensuite retourner dans la ville où il avait reçu ses premiers applaudissements, et composer un grand ouvrage pour San-Carlo, quand la mort vint terminer sa courte et brillante carrière. Une maladie de poitrine le conduisit en peu de jours au tombeau. Il mourut à Puteaux, le 24 septembre 1835.

Pour bien déterminer le caractère spécial des compositions de Bellini, on ne doit pas craindre de généraliser ; car, à l'exception de ses deux premiers opéras, que l'on ne cite que pour mémoire, il n'a eu véritablement qu'un seul genre qui commence au premier ouvrage écrit sur un libretto de M. Romani, et ne change plus. Les différences assez notables que l'on remarque en rapprochant la *Norma* et les *Puritani* de ses autres pièces, ne sont pas assez importantes pour constituer ce que l'on appelle une *manière*.

On ne saurait bien se rendre compte du caractère de talent de notre auteur, ou, pour parler comme les journaux, de son *individualité artistique*, sans reporter ses regards sur l'état de la musique scénique en Italie, lors de ses premiers débuts dans la carrière lyridramatique. Essayons de présenter une idée de cet état avec toute la brièveté possible.

Les compositions de Rossini avaient fait pendant quinze ans les délices de l'Italie d'abord, puis de l'Europe ; elles étaient répétées par toutes les bouches, et commençaient en conséquence à ne plus paraître si souvent sur la scène. Les ouvrages qui les avaient remplacées n'offraient, à bien peu d'exceptions près, que des imitations faibles et décolorées, dans lesquelles se montraient à découvert le défaut d'invention, la mesquinerie des formes, le manque de rapport des proportions. Comme il arrive toujours, on reproduisait sans cesse ce que tout praticien peut aisément imiter ; on se parait d'habits taillés sur le même patron que ceux du musicien Pezarais, on se gonflait pour les remplir, on s'efforçait de prendre son allure, et tout le mouvement que l'on se donnait pour y parvenir conduisait tout au plus, selon l'expression de Molière, *à tousser et cracher comme lui*. Il résultait de là des scènes et des chants

Digitized by Google

sans portée, sans intention, sans caractère ; le tout accompagné d'un orchestre bruyant, et traité d'après des combinaisons si connues, que toute personne douée de quelque mémoire et habituée à fréquenter le théâtre pouvait sans peine les prévoir à l'avance et les annoncer presque à coup sûr. On eût dit que les formes rossiniennes avaient été *stéréotypées*, et que chacun des compositeurs que nous désignons en possédait les *clichés*. L'abus à cet égard était arrivé à un tel degré, que tout ce que l'on pouvait substituer à un si déplorable système paraissait devoir être accueilli avec faveur. L'homme de génie avait ouvert une nouvelle route, il l'avait tracée avec une puissance d'exécution capable de tout vaincre, et l'avait parcourue avec un éclat éblouissant; ses prétendus successeurs s'y étaient rués tous ensemble : ils l'avaient battue en tous sens, et avec si peu de précaution qu'ils en avaient détérioré la construction hardie, mais peu solide; et s'enfonçant de plus en plus dans les ornières que leur pesant équipage y avait creusées, ils avaient fini par y demeurer embourbés.

Peu de temps avant l'arrivée de Bellini à Milan, deux jeunes compositeurs, partis de Naples après un légitime succès (1), s'étaient tristement fourvoyés comme les autres. Le poëte Romani les montra du doigt à Bellini, et les lui fit remarquer se débattant péniblement contre le dégoût du public : il développa en même temps à ses yeux la ligne qu'il s'était tracée pour la composition de ses libretti, ligne toute différente de celle qu'avaient adoptée ses prédécesseurs; il lui proposa de la suivre de compagnie. Bellini sentit qu'il ne pouvait mieux faire et comprit que l'association d'un poëte habile offrirait une compensation aux parties que la faiblesse de ses études harmoniques laissait défectueuses. Il pensa donc qu'une musique dont le principal mérite consisterait dans la juste expression des sentiments, et dont l'effet se lierait immédiatement à celui des paroles et s'identifierait en quelque sorte avec celles-ci, pourrait être goûtée d'un public depuis longtemps étourdi, assourdi et presque absorbé par cette multitude de combinaisons instrumentales qui, mises en œuvre par d'inhabiles et mercantiles mains, avaient fini par n'être plus que du bruit.

Quant à la forme particulière qu'il essaya de donner à ses mélodies, voici peut-être comment il chercha ses inspirations. Le séjour de Naples ne lui avait pas fait perdre le souvenir des jolis airs de sa patrie, de ces charmantes chansonnettes siciliennes, dont les paroles écrites dans le dialecte du pays ont un caractère si naïf, si gracieux, si original, et sont d'autant meilleures dans leur genre, qu'elles sont composées par des hommes qui n'ont aucune teinture de l'art, incapables d'écrire leurs idées, mais qui chantent et composent comme ils parlent, c'est-à-dire par tradition.

Pour écrire ses opéras, Bellini paraît s'être mis dans la position de ses compatriotes, tout en abandonnant ses inspirations aux sentiments exprimés par son poëte : c'était rentrer dans le système de l'ancienne école française, et même, à considérer la chose en général, de la nouvelle. Étudia-t-il les maîtres français avant d'être venu à Paris, je n'en sais rien; mais j'affirmerais volontiers que non, et, si l'espace ne s'y refusait pas, je n'aurais pas beaucoup de peine à rassembler des preuves à l'appui de mon opinion.

Ses idées ainsi fixées, Bellini se mit au travail avec ardeur, et réussit aussi bien que le comportaient ses facultés. Deux choses lui manquaient pour que son succès fût complet, et que sa place fût marquée parmi les compositeurs de premier ordre et chefs d'école : une manière de sentir plus élevée, et des études plus fortes et plus solides.

Voyez en effet en quoi consiste le principal mérite de ses idées mélodiques : dans une pensée unique de huit, de quatre, de deux mesures, qui ne recevra le plus ordinairement ni complément ni développement; elle restera nue, isolée, sans autre point d'appui et de jonction que les paroles qui l'ont inspirée; elle n'aura ni nuances, ni gradations; elle ne sera ni sublime, ni pompeuse; quelquefois même on pourra lui trouver de la trivialité; mais tous ces défauts, elle les rachetera par une qualité inappréciable, la justesse, la vérité. L'expression musicale chez Bellini ne vous apparaîtra que ce qu'elle est réellement en lui-même; quel que soit le personnage qui doive rendre son idée, le musicien ne saura jamais l'empreindre d'un grand caractère; il ne veut grossir ni sa voix ni celle de ses héros. Cette pensée musicale, qui est tout pour lui, il vous la donne telle qu'elle est, telle qu'elle s'est montrée d'abord à lui, et telle qu'il l'a sentie; il vous faut la sentir comme lui, et vous croiriez qu'elle vous appartient; car il ne l'a séparée de vous que par un cristal transparent, qui, sans lui apporter la moindre altération, sans la grossir ni l'amoindrir, ne la laisse briller que de son propre éclat.

Chez notre compositeur, cette pensée primitive est tout un air, toute une scène, tout un acte, j'allais dire toute une pièce. Il ne lui en faut pas plus pour captiver le spectateur; son expression est si simple et si naturelle, qu'elle peut être saisie de tout le monde. Est-elle livrée à un artiste doué d'un bon sentiment, et dont la corde expressive peut vibrer à l'unisson de celle du compositeur; l'expression fournie par celui-ci se prête aisément à devenir touchante et même sublime, uniquement parce qu'elle est juste et vraie.

Prenez au hasard quelqu'une de ces pensées devenues populaires, telles que *Vieni tu meco, o misera! Sopra il sen la man mi posi, Prendi l'annel ti dono,*

(1) Mercadante et Parini.

Norma de' tuoi rimprovevi, In mia mano al fin tu sei, et plusieurs autres; et, pour peu que vous ayez d'âme, essayez de les chanter en y mettant quelque intention Je vous plains si vous n'en sentez pas le mérite.

La phrase expressive dans les compositions de Bellini peut souvent se comprendre de différentes manières, selon la façon de sentir de chacun : il s'agit de saisir la bonne. Je veux, à ce propos, citer un exemple qui m'a singulièrement frappé, et dont l'impression m'est toujours restée. Devenu presque Italien par l'habitude, les relations, et un séjour prolongé dans la Péninsule, je connaissais nécessairement tous les ouvrages de Bellini ; je n'y avais trouvé d'abord que des ariettes agréables, mais peu dignes d'une scène sur laquelle Rossini avait étendu ses gigantesques proportions. A force d'entendre ces ariettes, je remarquai que le talent particulier de Bellini consistait surtout à trouver en style sérieux cette pensée que Grétry savait si bien trouver dans le style comique. Ce ne fut que lors de l'apparition de la *Norma* que je pus me rendre bien compte de cette expression et de l'effet tout particulier que produisaient sur les Italiens les créations de Bellini, effet dont ils semblaient ne pas soupçonner l'origine. J'avais entendu plusieurs fois la *Norma*, mais toujours, quant au rôle principal, par des cantatrices assez médiocres. Quand la pièce en était à la scène où Norma fait introduire Licinius dans le temple, et lui dit ces mots : *In mia mano al fin tu sei* (1), je cherchais à m'expliquer comment la mélodie si simple que le compositeur a mise sur ces paroles excitait dans le public et en moi-même une émotion que je m'efforçais de repousser comme étant hors de propos; comment se fait-il, me disais-je en y réfléchissant, que cette phrase tellement rebattue et tellement nécessaire dans le tour mélodique des compositions, qu'il est presque impossible d'écrire un morceau de musique de quelque étendue sans en faire usage, comment se fait-il qu'elle me fasse impression, même lorsqu'elle est médiocrement rendue? Ce fut la célèbre Malibran (depuis madame de Bériot) qui se chargea de me l'expliquer, lorsqu'elle joua ce bel ouvrage sur le théâtre San-Carlo, à Naples. La dernière cantatrice que j'avais entendue avant elle était la Rouzi-de-Begnis, qui, bien que dès lors un peu usée, n'était assurément pas sans mérite, mais dont le genre de talent s'alliait mal avec le système de Bellini. Elle chantait dès le commencement cette scène avec beaucoup de force, en sorte que l'intérêt s'évanouissait à l'instant; elle ne possédait point cette philosophie du chant devenue désormais indispensable aux chanteurs qui prétendent aux premiers rangs, aujourd'hui que l'on n'a plus occasion d'entendre ces types inimitables du chant parfait, et que l'on ne connaît plus toutes ces mélodieuses délicatesses auxquelles les castrats avaient accoutumé les oreilles des Italiens. Cette philosophie du chant, unie à un organe admirable et à une grande facilité, faisait le fond du talent de Mme Malibran ; aussi était-ce surtout dans les scènes pathétiques qu'elle excitait les plus vifs transports. Je la vois encore, au moment de cette scène terrible, approcher lentement de la rampe, lever ses yeux si éloquents, si expressifs, sur son interlocuteur, croiser ses beaux bras, et, avec cet accent concentré de fureur qui ne permet de parler qu'à demi-voix, lui dire ces effrayantes paroles : *In mia mano al fin tu sei*, sans ajouter à l'idée du compositeur le moindre ornement, la plus légère appogiature. Lorsque je l'ouïs pour la première fois, un éblouissement subit me fit perdre tout de vue, et je n'entendis plus une parole de toute cette scène, mais je restai pénétré de la vérité profonde de cette déclamation notée dont un accent convenable avait subitement anoobli l'apparente trivialité; Bellini venait de m'être révélé, et ses succès n'étaient plus une énigme pour moi. Je reconnus depuis lors que son principal mérite consiste à savoir inventer une mélodie déclamée qui, dans chaque air, se marie avec la pensée du poëte : dès qu'il a rencontré des interprètes capables de comprendre et de rendre ses intentions, dont il ne présente jamais que la forme matérielle, il produit sur son auditoire une impression irrésistible, il en est le maître, il peut l'entraîner où il veut.

Il faut convenir, du reste, qu'à cet égard comme à tant d'autres, Bellini s'est trouvé singulièrement favorisé par les circonstances qui, dès ses premiers pas dans la carrière, l'ont placé entre un librettiste, homme de goût et les plus habiles chanteurs de l'époque. Il est incontestable qu'il doit beaucoup à ceux-ci, et il serait ridicule de n'en pas convenir. Croit-on, par exemple, que si les *Puritani* nous fussent arrivés d'Italie avec la seule recommandation d'un succès au-delà des Alpes, et eussent été confiés, à Paris, à une troupe médiocre, ils eussent obtenu un si brillant succès? je ne le pense pas, et il me semble que c'est l'exécution irréprochable de cet ouvrage, de bien loin inférieur à la *Norma*, qui l'a placé si haut dans l'opinion des amateurs peu inquiets de s'enquérir d'où partait cette espèce de fascination qui arrachait leurs applaudissements. Un artiste, habitué à se rendre compte de ses sensations, cherchera vainement une pensée musicale dans la cabalette du duo des deux basses; il n'entendra et n'applaudira que la voix et le talent de MM. Lablache et Tamburini. Dans l'air du ténor, dans la polonaise du soprano, il sentira que son émotion vient du chant de M. Rubini et de Mlle Juliette Grisi, et qu'en somme l'opéra des *Puritani* est en général faible d'invention : on sent à chaque instant que l'auteur, voulant se dé-

(1) Enfin, tu es en mon pouvoir !

prendre de ses habitudes, a enfanté péniblement : à la vérité, il a mis plus de soin dans l'agencement des diverses parties; son orchestre est plus travaillé, et l'on s'aperçoit qu'il n'a rien négligé pour satisfaire un public quelquefois sévère. Mais, de tant de précautions utiles au moment où elles sont prises, la postérité n'en tient aucun compte, et l'on peut affirmer qu'il est fort probable que si Bellini eût vécu et persisté dans le système qu'il paraissait vouloir adopter, ses succès eussent été en décroissant. L'armure d'Achille, sans ajouter à la valeur de Patrocle, causa sa défaite.

Les incorrections abondent dans les compositions de Bellini; son orchestre est d'une maigreur, d'une stérilité qui ne peut s'excuser que par des enthousiastes. Ce défaut s'explique aisément, d'abord par l'impuissance bien évidente du compositeur venue, comme nous l'avons dit, du manque de bonnes études. Mais une autre cause qui doit modérer nos regrets à cet égard, c'est que si ces mélodies expressives qui ont décidé les succès de Bellini se fussent montrées moins nues, moins isolées, elles auraient perdu tout leur charme, elles auraient paru vulgaires comme les accessoires dont on les aurait entourées. Il eût fallu, pour bien faire, que Bellini eût été capable de se créer lui-même un système d'orchestration analogue à son système de chant déclamé; mais, pour cela, il eût fallu qu'il fût meilleur harmoniste qu'il n'était. Comme mélodiste, il mérite aussi de graves reproches; car, ainsi que nous l'avons déjà indiqué, s'il offre d'abord une idée heureuse, il l'abandonne sur-le-champ; à peine a-t-il exposé sa pensée mélodique, qu'il ne sait plus où il va : le voilà errant à l'aventure jusqu'à ce qu'il retrouve le moyen de ramener son motif, qui se remontre toujours sans aucun nouvel artifice qui réveille l'intérêt. Il ne comprend aucunement l'effet vocal du trio, du quatuor, etc.; ces beaux morceaux d'ensemble qui abondent dans les partitions de Rossini et que l'on retrouve encore quelquefois chez ses imitateurs, ne se rencontrent jamais dans les ouvrages de notre auteur. Ainsi que nous l'avons vu, il se dispense sans façon d'écrire des ouvertures; ses morceaux sont parfois hachés, écourtés et ordinairement mal ménagés; ses parties chantent bien en général, mais d'une manière trop peu variée.

Bellini n'est donc ni grand mélodiste, ni grand harmoniste, mais il possède un mérite qui lui est propre et qui a fait tous ses succès, celui d'une expression simple, juste, claire et précise. Pour retrouver en Italie des compositeurs qui aient adopté un semblable système, il faut remonter presque à l'enfance de la musique dramatique, dont les premiers essais furent inspirés par une pensée analogue à celle de Bellini et de M. Romani. Cette pensée se développa en France et y devint dominante; on s'attacha dans ce pays à la vérité de déclamation; en Italie, au contraire, ce dernier point fut habituellement négligé, et l'on préféra la beauté de la cantilène à l'exactitude dramatique. Les créations de Bellini ont donc été un retour momentané vers le passé; et, en ce sens, on peut prévoir qu'il ne fera point école; on impose des habitudes à des élèves, mais on ne saurait leur donner une organisation; et c'est à la sienne seule que Bellini a dû toutes ses inspirations, tout ce qui est vraiment à lui, tout ce qui fait le charme véritable de ses compositions.

L'apparition de Bellini sur l'horizon musical fera époque, mais ne laissera point de traces. Il se sera offert aux yeux des amis de l'art comme ces astres errants à chevelure lumineuse, qui reparaissent à époques indéterminées et parcourent un orbite dont on n'a pas su jusqu'à ce jour fixer précisément l'étendue. Il aura le mérite de s'être hardiment écarté de la route frayée par Rossini, et d'avoir ouvert une communication nouvelle pour entrer dans une autre route déjà tracée, mais qu'aucun de ses compatriotes n'avait parcourue du même pas que lui.

Pour se former un style, Bellini a dû prendre presque toujours le contre-pied de Rossini, et a réussi par des moyens absolument opposés. La musique de Rossini intéresse sans cesse dans son ensemble et dans ses mille détails; c'est une femme du monde pleine de grâce et de coquetterie, dont les agaceries ne cessent pas un instant d'être piquantes, dont le bavardage ingénieux ne vous laisse jamais apercevoir le moindre vide dans le discours; la musique de Bellini ressemble à une jeune villageoise dont la grâce est toujours simple et modeste : mais ne regardez que son visage; vous apercevriez qu'elle marche mal, que ses habits sont mal faits, que ses mains sont calleuses. Le premier met en avant toutes ses ressources et sait en trouver sans cesse de nouvelles; c'est un joueur heureux qui prodigue ses trésors, parce qu'il les sait inépuisables; le second joue sans cesse le même coup, parce qu'il le croit sûr, et que son fond n'étant pas très-riche, il veut le ménager. Le style de l'un est toujours italien, et plaît à tout le monde; celui de l'autre est moins national, et plaît surtout aux Italiens. Rossini peut prendre tous les tons : il est femme, valet, paysan, docteur; il est peuple, il est armée, il est roi, il est prophète; Bellini n'a qu'un ton, mais c'est celui de la nature auquel chaque personnage doit savoir donner l'accent convenable. Dépouillez le premier de tous ses accessoires, il reste admirable dans toutes les parties essentielles; ajoutez au second des accessoires semblables à ceux du premier, ses parties principales ne se remarquent plus. Tous deux sont incorrects; mais si l'un tombe à la suite de quelque imprudence, il se relève soudain et reprend hardiment sa course; l'autre ne tombe jamais sans se briser un membre. Rossini a poussé le siècle en avant,

Digitized by Google

Bellini l'a retenu; celui-ci a été guidé par l'instinct, celui-là emporté par le génie.

J. Adrien de La Fage.

MUSIQUE ANTIQUE.

II.

Des conditions du problème à résoudre pour ceux qui cherchent à reconstituer le système de la musique ancienne (1).

Après avoir prouvé, contre les espérances de certains théoriciens modernes, la presque impossibilité de rétablir la musique ancienne dans ses règles, dans ses principes, dans sa théorie, par la raison que le point de départ leur manque et qu'ils ne veulent pas se donner la peine d'examiner s'il existe un point de comparaison, je dois démontrer encore, contre ces théoriciens, qu'en procédant précisément par voie de comparaison et d'analogie, on peut fort bien se faire une idée juste de la nature de cet art, de son excellence et de ses effets, et cela indépendamment de tout monument musical, de tout fait musical décrit et constaté.

Je l'ai déjà dit, *le fait contingent* est toujours dominé et déterminé par le *fait nécessaire*, et l'existence de celui-ci donne invinciblement la raison de celui-là. Conséquemment, si le fait nécessaire a produit telle ou telle manifestation dans certains ordres d'idées historiquement classées, il aura produit telle ou telle manifestation analogue dans un ordre d'idées dont l'histoire n'aura pas gardé de traces.

En d'autres termes : le monde intellectuel est gouverné par certaines lois immuables et générales. Si l'on démontre l'application de ces lois à des ordres d'idées et de faits *connus*, on peut affirmer à *priori* que ces lois se sont appliquées en même temps à un ensemble, à un ordre particulier d'idées et de faits *inconnus*. Or la parole, les langues, qui sont autant de modifications diverses de la parole primitive, la poésie, qui est la parole inspirée, la musique, qui est une transformation de la parole, ces trois choses que l'on confondait dans une notion, dans une dénumination commune, ont dû nécessairement obéir aux mêmes lois de développement, subir les mêmes changements, suivre les mêmes destinées. La musique, ai-je dit, et déjà; vous voyez que je commence à *dégager l'inconnue*.

Il s'ensuit que si l'on peut prouver que la parole, la poésie, étaient douées d'une force singulière, d'une expression essentielle, d'une harmonie en quelque sorte créatrice, on peut en dire autant de la musique. Mais les monuments, mais les faits, où sont-ils? Les monuments? eh! n'est-ce rien que les livres des anciens? les faits? n'est-ce rien que ce témoignage unanime, constant, non interrompu? Un pareil témoignage est un fait ou l'histoire tout entière est une dérision; c'est un fait que je défie bien d'anéantir, et si l'on ne l'anéantit pas, il faut bien alors reconnaître à ce fait une signification, à moins de soutenir encore une fois que toute l'antiquité a été saisie de vertige à propos de la musique.

Mais écartons toute équivoque. Je viens de parler de la musique, en tant qu'ensemble particulier d'idées et de faits; j'ai parlé également de la musique ancienne en tant que rentrant dans un ensemble plus vaste, dans la sphère de la parole, de la poésie, de la science générale. Sous le premier point de vue, c'est-à-dire dans sa constitution organique, dans sa doctrine restreinte à la classification de ses éléments, aux lois d'affinité, de progression et de combinaison des intervalles, elle ne nous offre que des conjectures vagues. Sous le second point de vue, au contraire, sa puissance, son expression, sa beauté morale, ce qui, en elle, s'adressait à l'homme intelligent, à l'homme-esprit, nous est révélé par analogie, par comparaison. Ceux qui s'obstinent vainement à chercher les raisons des effets de l'ancienne musique, dans un prétendu système musical imaginé *a priori* d'après les idées modernes, devraient s'appliquer à rechercher si l'on n'a pas détaché la musique proprement dite de la science musicale en général. Ils devraient se demander si, dans le système universel des anciens, tout entier basé sur l'unité, la musique n'était pas le lien philosophique, le centre mystérieux, le symbole de toutes les connaissances divines et humaines (1), plutôt qu'une science individuelle, une science réduite, comme on l'a dit, à la *pratique des sens*. Et si une pareille conviction se formait peu à peu dans leur esprit, ils se persuaderaient qu'il n'est pas rigoureusement nécessaire de se rendre un compte exact des principes et des règles de la théorie de l'ancienne musique, pour se faire une idée juste de son excellence et de ses effets; et pénétrant toujours davantage dans l'esprit des institutions et le génie des traditions, ils se persuaderaient aussi que non-seule-

(1) Il s'est glissé dans le titre même de notre premier article une faute grave d'impression qui en défigure absolument le sens. Il faut le rectifier d'après le titre de ce second article. *Errata* du premier article, 4e col., lig. 5, au lieu de : *et du système tout entier*, lisez : *et le système tout entier*. Après la dernière phrase de tout l'article, on a oublié un renvoi ainsi conçu : (1) V. Zarlino, *Inst. Harm.*, cap. 2.

(1) « Dans la haute antiquité, la musique est l'ensemble des let- » tres humaines et des institutions sociales. » — *Essai sur les institutions sociales*, par M. Balbanche, p. 333, édit. in-12. — « Musicen vero nosse, nihil aliud est, nisi cunctarum rerum ordinem « scire, quæque sit divina ratio sortita ; ordo enim rerum singula- « rum, in rerum omnium artifici ratione collocatus, concentum » quemdam melo divino dulcissimum verissimumque conficiet. » Mercurii Trismegisti Asclepias; traduit par Apulée. — « Cum rerum » divinarum cognitione esse conjunctam. » — Quint. Just. ch. 15.

Digitized by Google

ment les historiens ne leur ont point imposé, mais encore qu'il était impossible que l'influence de la musique sur la civilisation des peuples ne fût pas réellement merveilleuse.

Est-il besoin de prévenir que je ne prends pas au *pied de la lettre* les prodiges opérés par la musique dans l'antiquité? que je n'ajoute pas foi aux miracles de Linus, d'Amphion et d'Orphée, dans leur *sens littéral?* Mais ces fables, mais ces fictions, en sont-elles moins vraies pour cela? Nous, hommes du dix-neuvième siècle, hommes si avancés dans la civilisation, n'avons-nous pas nos symboles, nos emblèmes, nos mythes, nos allégories, nos façons de parler exagérées ou figurées? et, s'il est permis de faire un semblable rapprochement, l'évangile du divin législateur n'a-t-il pas fait passer dans nos langues si positives, si précises, si logiques, si rationnelles en comparaison de celles de l'antiquité, une foule de paraboles, de proverbes, d'exagérations, sur le sens véritable desquels nous ne nous méprenons pas? Un auteur contemporain, qui a creusé profondément dans l'esprit de l'antiquité, autant par intuition que par étude, autant par le sentiment de la tradition que par les lumières de l'histoire, M. Ballanche, a fort bien dit : « Lorsque l'homme doué » de génie prenait cette lyre d'or que lui avait donnée » le ciel, il en tirait des sons qui lui étaient inconnus à » lui-même; et il n'y avait alors que ces sons divins qui » eussent reçu le pouvoir d'adoucir les mœurs, d'élever les sentiments, d'agrandir les facultés. Les miracles d'Orphée et d'Amphion ne sont point de vaines fables. Sans cette lyre d'or les peuples de la » Thrace seraient restés sauvages, et les murs de Thèbes ne se seraient jamais élevés (1). » Les miracles de l'ancienne musique n'étaient donc autres que ceux de la civilisation (2); et Plutarque le dit d'ailleurs formellement : « Osiris, régnant en Égypte, retira incon- » tinent les Égyptiens de la vie indigente, souffreteuse » et sauvage, en leur enseignant à semer et planter; » en leur établissant des loix; en leur montrant à ho- » norer et à révérer les dieux, et depuis, allant par tout » le monde, il l'apprivoisa aussi sans y employer aucu- » nement la force des armes; mais attirant et gagnant » la plupart des peuples, par douces persuasions et re- » montrances couchées en chansons et en toute sorte » de musique, dont les Grecs eurent opinion que c'é- » tait mesme que Bacchus (1). »

Pour décrier cette ancienne musique, pour faire bon marché de ses prodiges, toujours quelque peu embarrassants, même pour les esprits tranchants et railleurs, on a recours à un autre argument. Qu'après tout, dit-on, la musique ait produit de pareils effets sur les hommes de ces temps-là, ce n'est pas chose si surprenante; c'étaient des peuples grossiers, *à tête dure* comme les Israélites, ainsi que les qualifie Moïse, des peuples superstitieux comme les Chinois; légers, mobiles, impressionnables comme les Grecs; en un mot, c'étaient des peuples enfants.

C'étaient des peuples enfants, sans doute. Mais c'est précisément parce que ces peuples étaient des peuples enfants, que leur mère, c'est-à-dire la société, les tenait soumis à des lois sévères, leur faisait entendre un langage menaçant, et leur parlait par la voix tonnante des oracles. Or la musique était alors le plus puissant des moyens d'action de la société sur les hommes; ou, pour mieux dire, elle était la réunion de tous ces moyens d'action.

Nous jugeons trop de la société antique d'après les formes de la société moderne. Dans l'antiquité, l'homme n'était qu'ébauché, mais la société était complète.

L'homme recevait directement de la société, tous les éléments de la vie, et ces éléments lui étaient transmis dans leur essence primitive, sous des types primordiaux et mystérieux. Il résultait de cette communication une impression presque surnaturelle. Depuis que l'homme s'est senti ou s'est cru émancipé, au lieu de tout recevoir de la société, il a prétendu faire ses arts, faire ses lois, faire la société elle-même, non en puisant à la nature des choses, mais d'après certaines règles convenues. De cette manière, il s'est graduellement éloigné des types primitifs, et comme ajoute excellemment M. Ballanche, il a fini par se persuader que tout était d'invention humaine. En définitive, c'est là que nous devons chercher la raison de notre incrédulité à l'égard de l'excellence de l'ancienne mu-

(1) *Essai sur les instit. soc.*, p. 109, édit. in-12.

(2) C'est là l'idée qu'a exprimée le P. Kircher, après avoir rapporté les vers suivants de Claudien, sur l'enlèvement de Proserpine :

Tum patriæ festo lætatus tempore vates
Desuetæ repetit fila canora lyræ,
Et residens leni modulatus pectine nervos
Pollice festivo nobile duxit ebur.
Vix auditus erat, venti steronntur, et undæ,
Pigrior astrictis torpuit Hebrus aquis.
Perrexit Rhodope sitientes carmina montes
Excussu gelidas pronior ossa nives
Ardua nudato descendit populus Æmo,
Et comitem quercum pinos amica trahit.
Phyrrhæasque Dei quamvis despexerit artes
Orphei laurus vocibus apta venit.
Securum blandi leporem videre Molossi
Victumque lupo præbuit agna latus;
Concordes varia ludunt cum tigride damæ;
Massylam cervi non timuere jubam.

« Quæ quidem, dit le P. Kircher, prodigiosa animalium, sylvarum saxorumque attractio *partim tropologice, partim allegorice accipienda est*..... Saxa igitur, sylvas et animalia, id est » homines prorsus insensatos, ferinos, et crudelitate immanes divino » lyræ suæ attractus *ad humanitatem et politicam vivendi ratio- » nem perduxit* (*Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni, lib. IX*, t. 2. p. 201.) » Il est vrai aussi que le même Kircher a voulu expliquer plus loin les prodiges d'Orphée, par la puissance de la magie, science dans laquelle Orphée excellait, dit-il. (*Ibid. lib. X.*, p. 594.)

(1) Plut. *d'Iris* et *d'Osiris*, trad. d'Amyot.

sique : c'est que nous ne pouvons nous figurer qu'elle ait été une science sociale au même titre que la parole, la poésie, les croyances, les mystères; c'est que nous n'imaginons pas qu'elle ait pu être imposée à l'homme ainsi que la société; c'est qu'enfin nous sommes tellement dominés par les conditions et les habitudes de notre civilisation, que nous nous laissons entraîner à penser que l'homme individuel a existé de tout temps, qu'il a pu créer un art, le formuler après beaucoup d'essais et de tâtonnements, le perfectionner ensuite, et tout cela en vertu de sa propre raison et en dehors de la société; tandis qu'il est historiquement démontré que l'homme individuel n'existait pas alors, qu'il n'y avait que l'homme social, c'est-à-dire la société antérieure à l'homme.

Ainsi tombe cet argument contre la musique antique, argument tiré de l'état de faiblesse et d'imperfection de l'homme, comparativement à l'état de perfection de cette même musique.

On peut donc dire, dans un sens très-vrai, que la musique était la société elle-même, et quelle que fût sa forme en tant qu'art, on peut également affirmer que cette musique ne différait pas essentiellement de la nôtre quant à l'expression morale, car nous avons bien pu altérer, délayer le type primitif, mais non l'anéantir; on peut affirmer conséquemment qu'elle avait de profondes affinités avec l'homme intime, et que s'il est donné à la nôtre de nous remplir d'enthousiasme, en raison de la puissance avec laquelle elle reflète les idées sociales, l'action de l'ancienne devait être bien énergique, alors que parole universelle, tradition, oracle et prophétie tout à la fois, elle était l'expression ardente et sympathique des idées de gloire, des sentiments de patrie, des passions et des émotions les plus exaltées et les plus unanimes!

Ainsi envisagée dans ses rapports avec l'histoire générale de l'homme et de l'humanité, l'histoire d'un art cesse d'être une science isolée. La nature n'offre nulle part ce cadre rétréci, où l'homme, dans son impuissance de tout embrasser, fait entrer violemment l'ordre d'idées et de faits qu'il lui est donné de parcourir. Ainsi envisagée, disons-nous, l'histoire d'un art doit présenter un tableau où, sur un plan distinct, mais dominé par le plan général, cet art reçoit du jour du rayonnement de l'ensemble de toutes les connaissances humaines et se fond dans une perspective commune.

J'insiste sur cette idée, parce qu'elle est l'idée fondamentale de notre travail, et, s'il m'est permis de le dire, parce qu'elle se distingue de tous ceux que l'on a publiés de nos jours sur l'art musical. Je remonte au point de vue dans lequel s'étaient placés la plupart des écrivains sur la musique, depuis l'antiquité jusqu'au seizième siècle, et dans lequel se sont placés les philosophes des deux derniers siècles et ceux de nos jours, qui n'ont parlé de cet art qu'accidentellement. Tous ou presque ont regardé la musique, non comme une science à part, mais comme une partie de l'harmonie universelle; les musiciens seuls en ont fait une science isolée.

Il est temps cependant que l'on replace la musique au rang des sciences humaines, et qu'on la considère comme un élément de la vie sociale des peuples; ce n'est même qu'à cette condition que l'on pourra espérer d'avoir une théorie complète et véritablement philosophique de ses éléments essentiels.

Quant aux travaux entrepris dans le but de constituer le système antique, disons, en terminant, qu'en admettant que ces travaux fussent couronnés du plus heureux succès, l'on s'abuserait étrangement, si l'on s'imaginait que leur résultat serait de bouleverser l'art actuel et de nous faire chanter à la manière des Égyptiens, des Chinois et des Grecs, comme affectent de le croire les détracteurs nés de toutes les recherches relatives à la musique de l'antiquité, et comme l'ont espéré sincèrement quelques esprits sérieux, dans leur naïve admiration pour cette même antiquité. L'on verra plus tard les raisons pour lesquelles aucun système exhumé des âges passés ne saurait détrôner l'art moderne, formé par le christianisme, bien qu'il ait sa racine dans l'ancien; l'on verra enfin la distance incommensurable qui existe entre l'évocation progressive et initiative de vérités impérissables, de la résurrection pratique d'un système, basé, il est vrai, sur ces mêmes vérités, mais dont les formes transitoires n'ont pu résister à l'action des temps.

JOSEPH D'ORTIGUE.

REVUE CRITIQUE.

BENEDICTUS DE M. SCHWENKE.

M. Schwenke est peu connu en France, et pourtant c'est un artiste d'un rare mérite, et il habite Paris. C'est qu'en aucun lieu du monde le talent n'est la chose essentielle pour se faire un nom; qu'un homme doué d'une supériorité réelle produise d'admirables ouvrages, et se contente de les publier sans courir après les directeurs et les rédacteurs de journaux, sans se lier avec eux, sans les solliciter, les éperonner, les obséder; qu'il soit artiste consciencieux et patient, qu'il travaille et réfléchisse, qu'il développe ses facultés, qu'il élève son esprit aux spéculations les plus hautes, au lieu de hanter les lieux où trônent la richesse et la mode, pour y solliciter un patronage souvent inintelligent et presque toujours frivole, il restera obscur, sinon tout à fait inconnu; ses œuvres n'obtiendront pas droit de cité; elles resteront enfouies chez les éditeurs parmi les rebuts de magasin, et c'est tout au plus si l'on a droit d'espérer que quinze ou vingt ans après sa mort, un heureux hasard viendra les mettre en lumière et les placer au rang qui leur était dû.

Digitized by Google

M. Schwenke est un de ces musiciens à la fois modestes et indépendants qui, ne demandant rien à personne, ne se mettent jamais en avant, et se consolent d'être peu connus, en faisant comme il leur plaît l'œuvre qui leur est chère; ses antipathies musicales sont franches et énergiques comme ses sympathies; il n'entend que le moins possible les productions de la plupart des compositeurs modernes; en revanche, il fera deux cents lieues pour assister à un beau concert, pour connaître une partition dont l'auteur a obtenu sa confiance et son admiration; aussi chaque année, quel que soit le point éloigné de l'Europe où l'ait conduit son amour pour les voyages, le voyons-nous accourir à Paris à l'époque des séances du Conservatoire. Fût-il à St-Pétersbourg, à Stockholm, à Copenhague ou à Messine, il se met en route, à pied s'il le faut, pour venir reprendre, derrière le petit théâtre de la rue Bergère, la modeste place où il écoute, dans un profond recueillement, les symphonies de Beethoven. Le comité du Conservatoire a eu l'excellente idée de demander à M. Schwenke ce *Benedictus* qu'il écrivit l'an dernier, et qui nous était inconnu. L'artiste s'est montré digne d'une si flatteuse distinction; son ouvrage a obtenu beaucoup de succès parmi les musiciens de profession et parmi les amateurs, et c'est en effet quelque chose de remarquable sous le rapport de la facture musicale, autant que sous celui de l'inspiration religieuse. Ce morceau est écrit pour deux *soprani*, un *contralto* et un *tenor*, accompagnés de quatre violoncelles soli, de toutes les autres basses de l'orchestre, de deux cors, deux clarinettes, deux bassons et des timballes. La phrase élégante et expressive qui en forme le thème est exécutée d'abord par les violoncelles et contre-basses; après un repos sur la dominante, les quatre voix la reprennent, pendant que les basses dessinent au grave un accompagnement *pizzicato* d'un rhythme fort original. La mélodie se développe au travers de quelques modulations fort simples, mais amenées avec une grande adresse, en passant toujours ainsi des violoncelles aux voix, de manière cependant à ce que l'intérêt de ce gracieux dialogue soit augmenté jusqu'au bout par l'intervention de plus en plus active des six instruments à vent. Les timballes ne paraissent qu'à la fin pour un léger *tremolo* d'une mesure sur la dominante et de quatre mesures sur la tonique, qui forme une excellente conclusion et répand une teinte de mystère encore plus prononcée sur les accords rêveurs du reste de l'orchestre. Voilà de la musique religieuse bien faite et bien sentie; et les partisans de l'opinion (exagérée selon nous) qui ne voudrait admettre dans les temples que l'orgue et les voix, en rejetant comme inconvenant l'usage des instruments dont on se sert au théâtre, pourront se convaincre, en écoutant ce *Benedictus*, que l'emploi de l'orchestre n'est point du tout incompatible avec la dignité et la chaste réserve du style sacré. Il ne s'agit que de soumettre l'instrumentation aux exigences réelles du sujet que l'on traite; et, de ce point de vue, la question nous paraît exactement la même pour le drame lyrique et pour la symphonie.

L'auteur de ce *Benedictus* a donné aux juges compétents une idée de la portée de son talent; espérons que la société du Conservatoire ne s'en tiendra pas là, et que l'année prochaine nous pourrons entendre quelques-uns des compositions, religieuses ou autres, dont le portefeuille de M. Schwenke est, dit-on, abondamment pourvu.

H. Berlioz.

CONCERTS.

MATINÉE DE M. TILMANT.

Il fallait du courage pour aller s'enfermer ce jour-là dans une salle de concert; le soleil, vainqueur enfin de l'hiver obstiné, avait fait disparaître la boue, la brume et la froidure. On ne rencontrait, sur les boulevards et dans les rues, que promeneurs joyeux qui se dirigeaient d'un pied léger vers la Seine ou la place d'Europe, désireux de trouver leur place sur la voiture à vapeur de Saint-Germain ou le bateau de Saint-Cloud. Malgré cet exemple, qui, plus d'une fois, je l'avoue, a failli me détourner du chemin de la rue du Mail, j'ai courageusement persisté. En entrant dans les vastes salons de M. Érard, j'ai craint un instant de demeurer le dixième auditeur, ce qui, malgré l'agrément incontestable qu'un pareil accident eût procuré *au public* (celui d'être à son aise et de ne pas étouffer), n'eût pas laissé cependant d'indigner les vrais adorateurs de Beethoven; mais mon doute s'est dissipé bien vite, en voyant un auditoire, fort respectable, ma foi, se presser autour du piano. M. Tilmant est, de tous nos violonistes, celui qui paraît s'être épris le plus sérieusement de passion pour les derniers quatuors de Beethoven, ces sublimes fantaisies si peu comprises et presque toujours, il faut l'avouer, si mal exécutées. Je mets à part, bien entendu, M. Urhan, dont la réputation est faite sur ce point, et qui jouerait par cœur, au besoin, sa partie d'alto. M. Tilmant a dû se livrer à de longues et patientes études pour parvenir à rendre, avec tant de bonheur et une si grande fidélité, la pensée intime de ces improvisations notées. Rien de plus fugitif, de plus capricieux, de plus imprévu que les teintes variées dont l'auteur s'est plu à colorer chacune de ses phrases; il n'y a pas là une seule mesure qui puisse faire deviner celle qui va suivre; on marche de surprise en surprise; c'est tellement accidenté de *piano*, de *mezzo-forte*, de *crescendo*, de *forte*, de *perdendo*, que la difficulté immense, présentée par l'exécution des traits, disparaît devant celle qu'offrent au virtuose ces mille et mille nuances d'expression dont une seule, négligée, anéantirait ou dénaturerait l'idée tout entière. M. Tilmant,

Digitized by Google

parfaitement secondé par son frère, chargé de la partie de violoncelle, par M. Urhan (l'alto), et M. Croisille (le second violon), est parvenu, à force de précision, d'intelligence et de verve, à faire goûter cette musique de ceux mêmes des amateurs qui, l'an dernier encore, la regardaient comme une monstrueuse anomalie de l'art. Dans la même séance on a entendu un nonetto de Bertini pour piano, alto, violoncelle, hautbois, flûte, cor, basson, trompette et contre-basse. C'est une grande et belle composition, où chacun des instruments prend à l'effet général une part relative à son importance et à la richesse de ses moyens, sans qu'aucun d'eux cherche à se faire remarquer isolément. Le piano lui-même ne fait de traits que ceux indiqués par le sens de la période musicale, et s'abstient de toute forme qui n'aurait pour but que de le faire briller. C'est ainsi que Beethoven l'a traité dans ses immortels trios. Ce nonetto renferme, entre autres choses, un adagio intitulé *la Mélancolie*, qui tient plus que son titre ne promet; c'est d'une telle grandeur, d'une majesté si sombre par fois, que le sentiment mélancolique qu'on s'attend à trouver exclusivement est dépassé de beaucoup par des idées d'un ordre supérieur, et dont la réalisation heureuse, en musique, est infiniment plus rare. Je ne cherche point à chicaner l'auteur sur son titre, Dieu m'en garde; je veux dire seulement que cet admirable morceau est non-seulement mélancolique, mais beaucoup plus encore. On trouve dans le scherzo et le final des détails d'une grâce mélodique et d'une vivacité charmante, mais l'adagio s'élève au centre de l'œuvre comme le Mont-Blanc au milieu des pics qui l'environnent; il domine tout; c'est une méditation sublime qui produit une impression presque pénible, tant elle est profonde, et qu'on ne saurait oublier.

H. Berlioz.

NOUVELLES.

*** M. Meyerbeer est de retour à Paris; y vient-il pour échapper à ces succès des *Huguenots* qui se succèdent partout, et semblent le poursuivre de l'enthousiasme de chaque ville où il passe? Est-ce pour assister au début de M. de Candia, et juger si on peut en faire un digne rival des Nourrit et des Duprez? est-ce enfin pour s'occuper sur place d'un des ouvrages qu'il destine à notre public? c'est cette dernière conjecture que nous accueillerions le plus volontiers : on croit toujours ce qu'on désire.

*** On nous écrit que Mlle Falcon, décidée par les conseils de la Faculté de médecine napolitaine qui lui prescrit de prolonger encore, pour cinq ou six mois, son séjour dans l'heureuse Parthenope, vient de conclure, avec le théâtre de San-Carlo, un engagement pour chanter avec Nourrit l'opéra que Donizetti a en ce moment sur le pupitre.

*** L'Opéra se prépare à lutter contre les chaleurs et l'absence de Duprez. Outre la curiosité qui doit s'attacher aux débuts de M. de Candia, l'élève de nos plus habiles professeurs du chant, MM. Bordogni, Ponchard, professeurs du Conservatoire, et de M. Alary, quatre ouvrages importants vont reprendre leur place au répertoire : le *Moïse* de Rossini, dans son entier (car depuis plusieurs années on n'en exécutait plus que des fragments); le chef-d'œuvre de Mozart, *Don Juan*; le *Gustave* de M. Auber; et enfin le *Villageoise somnambule*, qui joint le charme d'une délicieuse partition d'Hérold au mérite d'une conception véritablement dramatique. C'est sans doute, avec *Clary*, le meilleur ballet d'action dont nous ayons à nous glorifier, et la preuve, c'est qu'au contraire de la plupart des productions chorégraphiques qui sont composées sur des pièces de théâtre, jouées d'abord sous d'autres formes, ces deux chefs-d'œuvre du genre ont servi de plan, et, pour ainsi dire, de *scenario* à des pièces dialoguées qui ont été jouées plus tard sur différentes scènes.

*** Duprez, avant de quitter Paris pour sa tournée départementale, doit passer en revue tous les rôles qu'il s'est appropriés par droit de succès, et de succès d'autant plus légitime, qu'il était plus rude à obtenir en présence des souvenirs laissés par Nourrit. En un court espace de temps se succéderont avec lui *Guido, les Huguenots, la Juive*. Ces rôles seront joués dans l'ordre suivant : aujourd'hui, dimanche, *Guido et Ginevra*; mercredi, *les Huguenots*; vendredi, *la Juive*, et lundi prochain, pour la dernière représentation, *Guido et Ginevra*.

C'est ainsi qu'en partant il nous fait ses adieux.

*** On annonce l'arrivée à Paris d'une cantatrice qui eurait eu du succès l'hiver dernier à Milan, Mme Camilla Sodesa; elle doit nous mettre à même l'hiver prochain, au théâtre Italien, de juger la belle voix de soprano et le talent dramatique qu'on lui accorde. On dit que cette dame parle fort bien le français; c'est à M. Duponchel à y faire attention, car l'Opéra a bien besoin de cantatrices.

*** L'Opéra continue à donner *ses tableaux vivants*; seulement, dans les intervalles, on a intercalé des pas pour distraire le public parisien, toujours si impatient, surtout quand il s'agit de voir de jolies femmes. Parmi ces pas, qui servent d'entr'actes, nous citerons celui d'*Ali-Baba*, où Mlle Guichard confirme le succès qu'elle avait déjà obtenu.

*** C'est le mois prochain que les deux sœurs Elssler partent pour leur congé, qu'elles vont exploiter à Londres, où il est assez naturel que ce soient des femmes qui règnent dans la danse, puisque c'est une femme qui règne par la politique; elles auront même un avantage sur Sa Majesté Victoria, qui ne recevra qu'*une* couronne; nous répondons qu'on leur en jettera *mille*.

*** Nos deux sœurs Elssler et Mlle Taglioni passent en même temps la Manche; la dernière se rend en Ecosse et en Irlande; les deux premières vont par leur talent magique ajouter encore à l'éclat des fêtes auxquelles donnera lieu le couronnement de la reine Victoria.

*** L'Opéra-Comique s'approvisionne d'un riche budget d'été. L'avant-dernière semaine y a été signalée par deux lectures que M. Scribe y a faites aux acteurs: l'une, d'une pièce en *cinq* actes, avec M. Dupin, intitulé *Judith*, dont la musique sera le début de M. Clapisson; c'est Mme Leplus (Jenny Colon) qui prêtera au principal rôle le charme de sa jeunesse et de sa voix fraîche et sonore; l'autre pièce, moins ambitieuse, n'a que trois actes; M. Adolphe Adam en a écrit la partition pour Mme Damoreau, enfin, la semaine dernière a fourni aussi son contingent. M. de Planard est venu mettre à l'étude l'ouvrage en trois actes qu'il a composé avec M. Scribe pour produire sur la scène l'héritier du nom, et nous l'espérons, du talent de Boieldieu; puisse la gloire de ce beau nom ressembler au rameau d'or, dont une tige détachée était à l'instant remplacée par une autre. *Uno avulso*, etc. Le jeune Adrien Boieldieu aura pour interprète Mlle Rossi. C'est décidément lui qui obtient la priorité, et déjà on pousse ses répétitions avec ardeur.

*** Le répertoire de notre Opéra-Comique paraît être celui du théâtre de New-York, où on joue l'*Eclair*, le *Domino noir* et *le Postillon de Lonjumeau*; l'*Eclair* surtout plaît au public américain par un double attrait, d'abord sa charmante musique, et ensuite le lieu même de la scène, qui se passe aux Etats-Unis; en sorte que la pièce devient presque, pour les spectateurs, une affaire de famille ou tout au moins de nationalité. Deux talents de femme sont les colonnes de ce théâtre : *la prima dona*, Mme Caradori; et la première danseuse, Mme Lecomte.

*** La fille de l'auteur du *Rossignol*, la Dorus-Gras, le Grisi de Dijon, où nous avons raconté ses succès, et même la mort et la résurrection, dont on l'avait gratifiée, ni plus ni moins que tant d'artistes de premier ordre, dont les nouvellistes s'amusent ainsi à exploiter la renommée, Mlle Anoette Lebrun, de retour parmi nous, va nous faire juger de ses progrès, en se produisant sur notre première scène lyrique dans le beau rôle de *Rachel* de *la Juive*, où il faut être à la fois cantatrice et tragédienne. Ainsi donc, dans cette épreuve périlleuse, un triomphe en vaudrait deux.

Digitized by Google

*** Le prodigieux succès obtenu à Bordeaux par *les Huguenots* est dû à la musique seule; car on reproche à la direction de n'avoir pas déployé le luxe de mise en scène qui convenait pour un pareil chef-d'œuvre. On ne cite dans les décors que celui du cinquième acte; quant à l'exécution, elle paraît avoir été souvent défectueuse. Les deux artistes les plus applaudis sont Tessegre, dans *Raoul*, et Euzet dans *Marcel*. Mme Pouilley a laissé à désirer plus de grâce et de coquetterie dans *Marguerite*. Une débutante, Mlle Terrasse, abordait la haute création de *Valentine;* mais ce rôle est tout un poëme, il faut plus que des dispositions pour y réussir dignement,

Et ce pénible ouvrage,
Jamais d'un écolier ne fut l'apprentissage.

Mlle Terrasse a mérité des encouragements; c'est déjà beaucoup; en somme, on voit que, dans ce nouveau succès, le génie du compositeur peut réclamer une part *léonine*.

*** Beriot et Mlle Pauline Garcia, sœur de l'illustre Malibran, viennent d'arriver à Berlin, après avoir obtenu de brillants succès dans toutes les villes d'Allemagne où ils ont bien voulu donner des concerts.

*** Pour remercier Mme la comtesse de Rossi d'avoir associé son admirable talent à une fête musicale, célébrée dans l'église de Sainte-Catherine, l'orchestre du théâtre de Francfort s'est transporté en masse à l'hôtel de cette dame, qui, bien qu'éloignée de la scène, n'en reste pas moins la première des cantatrices vivantes. Une brillante sérénade lui a été offerte.

*** Le nom de Garcia porte bonheur dans l'art du chant. Mme Eugénie Garcia fait en ce moment fureur en Italie; elle vient de remporter un éclatant triomphe dans l'*Elena* du *Marino Faliero* de Donizetti.

*** Encore un talent de pianiste qui nous apparaît à l'horizon! mais cette fois il s'agit d'un talent féminin dont se glorifie l'Allemagne, cette patrie des Chopin, des Liszt, des Kalkbrenner, des Schunke. Une jeune personne de dix-sept ans, Mlle Clara Wieck, vient d'obtenir à Vienne, par ses précoces succès, le titre de virtuose de la Chambre impériale; à un grand concert au profit des pauvres, elle a été couronnée par le doyen de l'Université; et un poëme a été composé à son éloge par l'un des plus grands écrivains de l'Allemagne contemporaine, Grillparzer, l'auteur de plusieurs tragédies célèbres: *Sapho*, *Médée*, *Ottokar*, *l'Aïeule*, etc.

*** Le théâtre des *Arts* vient de rouvrir à Rouen. Boulard, qui était engagé, ne s'est pas rendu à son poste, ce qui soulève, avec raison, les plaintes sévères de la critique. Mme Rifaut, qui arrive de la Hollande, a obtenu beaucoup de succès. On s'est accordé à louer en elle une voix fraîche et pure, une grande habitude, un jeu fin et spirituel, qualités que nous lui connaissions à Paris; quant à la méthode parfaite qu'on lui trouve, si elle la possède, c'est qu'elle l'a gagnée..... en Hollande, où nous ne pensions pas qu'il y eût de si bons professeurs de chant. En vérité, voilà qui nous donne de ce pays une idée encore plus favorable que celle qui nous était inspirée par les fameux vers de la Rissole:

.... Les Hollandais nous firent des *régaux*;
Les trois jours qu'on y fut furent des carnavaux,

pourvu que les progrès qu'on doit y faire pour la *méthode* du chant ne ressemblent pas à ceux que la Rissole y avait fait en *grammaire*.

*** O galanterie! ou, si l'on veut, folie humaine! on a vu des autographes imposants par la grandeur ou l'antiquité de leur souvenir se vendre à des prix élevés. Mais qui le croirait? Le manuscrit original de la *Voliére*, vient, d'après un bruit que nous ne garantissons pas, d'être acheté deux mille francs par un amateur... de l'écriture de Mlle Thérèse Elssler! Il est vrai qu'il y a, dit-on, en marge, quelques notes de la main de Mlle Fanny Elssler; malgré cette précieuse addition, qui augmente l'intérêt du manuscrit primitif, deux mille francs nous semblent un bon denier, comme dit Molière, pour une telle acquisition; sans doute les autographes des dames ont plus de valeur que ceux des hommes, même des grands hommes; mais ce n'est pas quand ces autographes sont destinés à l'impression et à la vente. En pareil cas le mérite de l'exemplaire, c'est d'être unique, et de n'être surtout que pour un seul.

*** Il faut avouer que le public parisien est un sultan débonnaire; à peine a-t-il jeté le mouchoir à une sédoisante odalisque, accordé ses applaudissements à une jolie danseuse, qu'à l'instant Londres survient et s'écrie: *Part à deux!* c'est ce qui nous arrive en ce moment. Mlle Nathalie Fitz-James vient d'entrer en faveur à l'Opéra, et déjà il faut qu'elle aille briller sur le *Queen's-Theatre*. Les correspondances anglaises retentissent de son succès. Le croirait-on? Mozart, le divin Mozart, a dû suspendre ses accents inspirés pour faire une place à la danseuse à la mode; on a intercalé pour elle, dans l'opéra de *Don Giovanni*, le pas brillant de la *Jota aragonesa*, et le résultat de cette joûte, c'est qu'elle a fait la conquête de tous les Anglais. Voilà un de ces grands coups de lance, comme les aimait Mme de Sévigné dans les romans de chevalerie. Ce dernier triomphe a décidé le directeur de l'Opéra-Italien, de Londres, à monter un ballet tout exprès pour Mlle Nathalie Fitz-James.

*** Une sœur de Chollet de l'Opéra-Comique, jeune artiste, dont nous avons quelquefois enregistré les succès en province, est engagée à Brest, comme première chanteuse.

*** Aujourd'hui dimanche, à une heure précise, concert du *Ménestrel* dans la salle de Vauxhall. Cette matinée musicale s'annonce sous les plus favorables auspices, et promet un programme attrayant.

*** La *Revue du Lyonnais* contient, dans sa 35e livraison, un article intitulé: *De la Musique et d'un Conservatoire à Lyon*. L'auteur de cet article, M. A. Maniquet, après avoir repoussé le reproche qu'on adresse à la ville de Lyon, *de ne pas être artiste*, fait un appel aux amis de l'art pour fonder une école de musique sur une base large et semblable aux Conservatoires de plusieurs grandes villes de l'Europe. Nous voyons dans le même cahier que l'on s'est déjà occupé de ce projet, et qu'une commission a été organisée pour chercher un local convenable; mais jusqu'à présent rien ne paraît être décidé.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER.

HENRI HERZ.	Op. 87.	5e Concerto, piano seul.	45 f.	»
		Orchestre séparé.	25	»
—		Grand solo, extrait du 5e concerto.	7	50
—		Rondeau brillant. Id.	7	50
—		Mélodie écossaise. Id.	4	50
—	Op. 91.	Trois morceaux de salon. No 1, la Chasse; No 2. La Mazurka; No 3, Le mouvement perpétuel. Chaque	6	»
—	Op. 97.	Variations brillantes sur une marche autrichienne.	7	50
F. HUNTEN.	—	Galop de Piquillo.	4	50
—	Op. 93.	Trois Rondeaux de salons, divisés en trois leçons. Chaque	4	50
—	Op. 94.	Trois Thèmes élégants, divisés en trois leçons. Chaque.	4	50
—	Op. 96.	Airs favoris à quatre mains, de Mlle Puget. No 1, Mire dans mes yeux tes yeux; No 2, Son nom!!; No 3, Mon Rocher de Saint-Malo; No 4, Ave, Maria. Chaque	5	»
—	Op. 97.	Trois Cavatines italiennes variées, à quatre mains. No 1, Anne Bolene; No 2, la Norma; No 3, le Crociato. Chaque	6	»
BERTINI.	Op. 101.	Vingt-quatre leçons mélodiques divisées en trois leçons. Chaque	6	»
—	Op. 103.	Impressions de voyage; les Souvenirs.	5	»
—	Op. 111.	Son nom!! Rondo, Caprice sur une romance de Mlle Puget.	6	»
CZERNY.	Op. 436.	Rondeau brillant sur Son Nom!!	6	»
SCHUNKE.	Op. 50.	La Batelière, rondeau brillant sur un air favori du Mauvais œil,	7	50
—		Rondoletto, suivi d'un Galop sur le Postillon de Mam'Ablou.	3	»
—		Id. Id. Id., à 4 mains.	6	»
THALBERG.	Op. 16.	Deux Nocturnes.	3	»
—	Op. 17.	Deux Airs russes.	7	50

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENDIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. — N° 21.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 27 MAI 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement le dernier dimanche de chaque mois, 20 *morceaux de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — La Scala, par LISZT. — Séance musicale donnée par les élèves des écoles gratuites, salle Saint-Jean, par Adrien de La Fage. — Nouvelles.

LA SCALA.

EXTRAIT DES LETTRES D'UN BACHELIER ES-MUSIQUE.

Milan, 10 mars.

Le théâtre de la Scala, ouvert en 1778, fut construit d'après les dessins de Piermarini sur l'emplacement de l'ancienne église *Santa-Maria alla Scala;* comme si l'antique serpent, le prince des démons, avait voulu donner un éclatant démenti à la prophétie en posant son pied superbe sur le front brisé de la femme. Je vous ai dit dans ma précédente lettre que la salle est divisée en cinq rangs de loges, non compris la galerie du haut ou *loggione*. Huit cents places distribuées en vingt rangs forment le parterre; le théâtre peut contenir en tout 3,600 personnes. La décoration intérieure va être entièrement renouvelée à l'occasion du couronnement de S. M. l'empereur d'Autriche. C'est une dépense devenue nécessaire : je ne connais rien de plus sale, de plus noir, de plus fétide que les escaliers et les corridors de la Scala, qui est et qui veut être pourtant le premier théâtre du monde.

A Milan on est reconnu pour étranger à cette seule question : Allez-vous ce soir à la Scala? question superflue, oiseuse, inutile, que ne s'adressent jamais les Milanais. Pour eux cela ne fait pas doute; autant vaudrait se demander si l'on vit encore. Hors la Scala point de salut. C'est le lieu de réunion unique, le grand récipient, le véritable centre de gravité de la société milanaise. Quand la Scala se ferme, la société se dissout; on dirait qu'elle a besoin pour exister de l'atmosphère enfumée du théâtre et que le bruit des instruments lui est indispensable pour se dérober à elle-même sa propre nullité. C'est là, dans cet immense vaisseau que se rassemblent chaque soir la société élégante, celle qui l'est moins et celle qui ne l'est pas du tout divisées par rangs de loges, se regardant l'une l'autre à travers l'espace ténébreux qui les sépare. La plupart des loges sont propriété particulière. Cela s'achète comme une maison et le prix varie communément de 20 à 50,000 fr. Quelques-unes sont tendues, meublées et éclairées à l'intérieur comme de petits salons. Chaque femme préside seule dans la sienne et reçoit, durant tout le cours de la représentation, une série de visites auxquelles le mari est obligé de céder de proche en proche la meilleure place; d'où il advient que de visite en visite, de politesse en politesse il se trouve courtoisement mis à la porte. Aussi quelques époux, de ceux qui tiennent à leurs aises, ont-ils

Digitized by Google

une loge à eux, où, délivrés du cérémonial de rigueur dans la loge conjugale, ils peuvent voir en paix le spectacle et jouir des priviléges égoïstes du célibataire.

On comprend que, le nombre et la qualité des visites étant proportionnés au degré de *fashion* d'une loge, chaque femme mette son amour-propre à voir toujours la sienne bien remplie. Les rivalités tacites qui s'établissent ainsi ont un côté assez piquant pour l'observation. A Paris ce n'est que par ouï-dire que l'on sait dans un salon ce qui se passe dans l'autre; ce n'est qu'à la longue que s'établissent les réputations si enviées d'aimable maîtresse de maison; mais ici un coup d'œil suffit, deux mille personnes, sans quitter leur place, peuvent observer chaque soir les diverses phases d'élégance qui parcourent les loges et signaler les diverses constellations qui les régissent. Les femmes ont ainsi une sorte de vie publique qui paraîtrait fort étrange aux Parisiennes accoutumées à envelopper d'un certain mystère les rapports qui se nouent et se brisent incessamment autour d'elles, les fils ténus et fréles qui en se croisant et en se combinant de mille manières forment le tissu si admirablement nuancé de leur vie intime. A Milan point de mystère possible. Les sympathies sont aussitôt dévoilées au public qu'elles se dévoilent à elles-mêmes; tous se pressent, tout se devine; rien n'échappe de la progression insensible des intérêts de cœur; rien, pas même l'imperceptible nuance qui sépare le suppliant de la veille de l'amant heureux du lendemain. Est-ce un mal? est-ce un bien? décidez cela dans votre sagesse. Il en résulte dans les mœurs une habitude de sincérité qui me paraît, je l'avoue, de tous points préférable à la pruderie des Françaises. Il n'y a point à Milan de grimace convenue, de circonlocution perfidement honnête pour dire qu'une femme a un amant. Cela se dit tout simplement, sans méchanceté aucune et sans l'affectation de surprise compatissante ou d'indignation vertueuse obligée en France. Chez nous la vertu des femmes du monde est une échasse sur laquelle monte leur vanité; en Italie les femmes honnêtes n'imaginent point de s'en faire un mérite, elles ne s'enferment point dans le cercle hérissé de pointes qui garde la chasteté des Françaises, et ne condamnent point le genre humain du haut de leur impertinente vertu. Il est *possible* que cela soit tout aussi *moral* : il est certain que cela est infiniment plus aimable.

On se plaint généralement que l'habitude du théâtre a détruit à Milan l'esprit de conversation. Sans doute l'épouvantable fracas des instruments en cuivre, ce grand *sauve qui peut* des compositeurs aux abois, est peu favorable à l'attention que demande une causerie soutenue; sans doute aussi les perpétuelles allées et venues des loges, le *comment vous portez-vous?* toujours répété, qui rompt à chaque instant l'entretien, à peu près comme un frelon rompt une toile d'araignée, rend impossible toute discussion sérieuse; pourtant il faut encore chercher ailleurs, je crois, les motifs premiers de cette disette de conversation, dont se lamentent les Milanais eux-mêmes. Pour faire un pâté de perdrix, prenez des perdrix, a dit l'esprit le plus logique de notre temps: pour faire une conversation, ayez d'abord des sujets de conversation; or, lesquels trouver dans un pays qui n'a ni mouvement politique, ni mouvement littéraire, ni mouvement artistique? Retranchez tout d'un coup de Paris les discussions parlementaires, la publication des livres nouveaux, des revues et des journaux; fermez tous les théâtres sauf l'Opéra; supposez un instant que nos grands artistes cessent de produire, ne pensez-vous pas que la conversation si vantée des salons de Paris recevrait une atteinte mortelle? n'est-ce pas à ce vide dans les choses qu'il faut attribuer le vide dans les discours? La fréquentation du théâtre ne doit-elle pas être considérée plutôt comme une conséquence, que comme une cause; plutôt comme une nécessité occulte que comme un choix fâcheux; et ne devrions-nous pas, au lieu de le blâmer, admirer l'instinct d'une population qui se presse en masse vers la seule proie laissée à son activité, dans le seul cercle où sa pensée ait pleine liberté de s'exercer?

Toutes les classes de la société s'intéressent à ce qui se passe à la Scala. Depuis le grand seigneur qui va magnifiquement bâiller aux premières loges, jusqu'au dernier commis de la derniére boutique d'épicerie, qui, moyennant ses 75 centimes, se glisse de loin en loin dans le loggione, chacun prend parti pour ou contre la prima donna, le ténor, la basse ou le maëstro; c'est comme une affaire nationale qui occupe tous les esprits et tient en suspens toutes les imaginations. Le garçon de café, en faisant mousser votre chocolat, raconte que Francilla Pixis a très-bien chanté le rondo de la Cenerentola; l'homme qui cire vos bottes n'est pas satisfait des décorations du Giuramento..... Cette année il y avait un *tolle* général contre l'*impresario* parce qu'il manquait à ses engagements et frustrait le public de deux opéras nouveaux auxquels celui-ci avait droit. La réduction de la rente n'affecte pas plus le bourgeois de Paris que la réduction de l'opéra n'affecte le Milanais. Cela est tout simple : *Panem et Circenses!* c'est encore là le cri des habitants de l'Italie.

Les premières représentations sont toujours extrêmement animées. Le public de la Scala, sauf les occasions où le compositeur a donné un grand nombre de billets, et obtient ce qu'on appelle un succès de *risotto* parce qu'on suppose qu'il a convié ses partisans à un risotto-monstre, le public s'abandonne franchement à ses impressions, sans aucun égard pour les réputations

Digitized by Google

acquises. Il applaudit et siffle la Malibran dans la même cavatine; il ne s'enquiert pas si le maëstro s'appelle Rossini ou M. X; il ne se conforme point en aveugle aux arrêts rendus ailleurs : ce qui lui plaît est bon; ce qui lui déplaît est mauvais. A la bonne heure, me direz-vous, si son instinct est juste, si ses jugements sont équitables! Pour parler vrai, Milan m'a paru sur ce point semblable à la plupart des villes les plus artistes. Ce n'est pas le beau qui frappe d'abord la multitude; c'est encore moins le sublime; ce n'est pas non plus le laid; je dirais que c'est ce qu'il y a de meilleur dans le médiocre. Dans les arts, vous le savez, nous sommes surtout émus par une corrélation secrète qui s'établit entre la pensée de l'artiste et la nôtre; par un magnétisme caché qui attire les semblables; or, la pensée et le sentiment de la multitude étant médiocres, elle est le plus habituellement touchée par le médiocre. Comme cependant dans les intelligences les moins élevées il y a encore un besoin d'idéalité relatif, dans ce médiocre elles font un choix, et ce choix est juste parce qu'il ne dépasse pas la mesure de leurs facultés. Ainsi, dans tout le cours des représentations de la saison qui vient de finir, j'ai toujours vu choisir avec discernement les morceaux les plus supportables d'opéras insupportables, pour les applaudir; j'ai vu aussi répartir avec assez d'équité les bravos accordés aux chanteurs; mais je n'en suis pas moins resté convaincu qu'il est un ordre de beautés auquel le sentiment des Italiens est presque complétement étranger; une profondeur de pensée, une vérité sérieuse, dont ils ne veulent pas : ils ont peur de tout ce qui demande la moindre attention, le plus léger effort d'esprit; il leur faut en musique de belles plaines ouvertes de toutes parts comme la Lombardie, des prairies émaillées riant au soleil; point de monts escarpés, point de précipices; le chant de l'alouette et non le cri de l'aigle; le murmure du zéphir qui se brise dans les maïs, et non le frémissement des autans dans la forêt vierge. Tout ce qui dans la sphère de l'art répond au sentiment dont Hamlet, Faust, Child-Harold, René, Obermann, Lélia sont les types immortels est pour eux un langage étrange, barbare, qu'ils repoussent avec horreur. Beethoven, Weber, je dirais même Mozart leur sont connus... de nom : Rossini, le grand maître qui avait à sa lyre toutes les cordes, n'a guère touché pour eux que la corde mélodique; il les a traités en enfants gâtés; il les a amusés, comme ils voulaient être amusés. Ce qu'il n'a pas tenté, qui pourra le faire?

Vous savez déjà avec quelle rapidité s'écrivent les opéras destinés à la scène italienne : on dirait qu'il y a un procédé de fabrication connu à l'avance, et qu'il ne faille que le temps matériel de mettre les notes sur le papier. L'inspiration ou la réflexion paraissent si peu nécessaires à la composition d'un opéra, que dernièrement un maëstro se trouvant en retard avec l'entrepreneur de la Scala, celui-ci le fit consigner dans sa chambre et garder à vue jusqu'à ce qu'il eût achevé son travail. On se figure quelle verve, quelle vérité, quelle grâce doivent avoir des morceaux ainsi composés par ordre supérieur et sous l'évocation du commissaire de police. Les conditions du marché passé entre l'entrepreneur et le maëstro ne sont pas les mêmes que chez nous; ce dernier reçoit une somme fixe proportionnée à sa renommée; cette somme reçue il n'a plus aucun droit ni sur la partition ni sur les représentations : le succès ou la chute ne regarde plus que son amour-propre et non sa bourse : il ne risque point, ainsi qu'en France, de ne rien recevoir de son travail : c'est l'entrepreneur seul qui court les chances de la bonne et de la mauvaise fortune. Peut-être cet intérêt beaucoup moins direct de l'auteur au succès n'est-il pas sans quelque influence sur la négligence et le laisser-aller de son travail. Il faut toutefois excepter Mercadante de ce reproche très-juste pour la masse des maëstri ultramontains : il écrit avec une sage lenteur, et revoit avec soin ses compositions; aussi ses opéras sont-ils sans comparaison les plus corrects et les mieux instrumentés de tous ceux que j'ai entendus en Italie.

Durant les trois premières représentations, il est d'usage que le maëstro se tienne debout à une place marquée de l'orchestre : il est obligé d'assister en personne à l'épreuve fatale; il faut qu'il affronte d'un visage impassible les huées et les sifflets, ou qu'il remercie le public par une inclination respectueuse des marques d'approbation qu'il en reçoit. Il y a dans cette coutume je ne sais quoi d'indélicat, de rude, qui blesserait à coup sûr le sentiment exquis que nous avons en France de certaines convenances, mais qui, en Italie ne choque personne et paraît ressortir nécessairement des rapports de l'artiste avec le public. Lorsque l'opéra fait *furore* le maëstro est bruyamment rappelé sur la scène. A la fin de chaque acte, les cris de *fuori*, *fuori*, retentissent dans toute la salle; on bat des mains, on tape des pieds, on crie, on hurle, jusqu'à ce que le malheureux triomphateur se soit montré hors de la coulisse, et que les yeux baissés, la main sur le cœur, il ait exprimé par une ridicule pantomime une plus ridicule humilité. Après qu'il a comparu seul une première fois, il revient d'ordinaire tenant par la main la prima donna, puis enfin une troisième fois avec tous les chanteurs : alors les applaudissements, les clameurs, les hourras redoublent; le maëstro ne sait plus quelle contenance faire : les trois quarts du temps les leçons de danse ont été oubliées dans son éducation, de sorte que ses révérences sont gauches, sa démarche mal équilibrée, ses gestes stupides. On dirait souvent un garçon limonadier qui demande pardon d'avoir cassé une carafe, plutôt qu'un fier triompha-

teur qui vient recevoir des couronnes. Nous ne nous faisons pas idée en France de cette manie qu'a le public italien d'appeler les artistes sur la scène. Quand nous les rappelons une fois, tout est dit. En Italie un artiste aimé est rappelé communément dix ou douze fois dans la soirée : la Malibran lorsqu'elle joua la Somnambule le fut trente-six fois. Quand les acteurs sont médiocres, cette cérémonie n'est que grotesque : lorsqu'au contraire ils ont puissamment agi sur nous, quand l'émotion a été profonde, que l'art a triomphé et vous a transporté hors de la réalité dans le domaine de l'illusion, cela devient odieux, c'est un verre d'eau glacée jeté au visage d'un homme qui a la fièvre.

On peut encore voir dans ces habitudes une indication de ce qu'est la musique dramatique pour les Italiens, et de la façon dont ils l'écoutent. Un opéra n'est guère autre chose, pour eux, qu'un concert en costume; l'accord des situations et de la musique ne les préoccupe pas; la partie philosophique de l'œuvre musicale entre à peu près pour rien dans le plaisir qu'ils y trouvent. Qu'un morceau soit agréable à l'oreille, qu'une mélodie soit suave et doucement mélancolique, ils ne demandent pas compte à l'auteur de la manière dont elle est amenée, ni de sa convenance dans le rôle. On jouit de la musique et de l'exécution, abstraction faite de la donnée poétique : on n'oublie jamais le chanteur pour le personnage qu'il représente : on sait toujours parfaitement que c'est à madame Schoberlechner et non à Semiramide, à M. Pedrazzi et non à Otello, que l'on a affaire. Aussi les Italiens trouvent-ils tout simple de faire faire la révérence aux acteurs après un coup de poignard ou dans les plus grandes péripéties du drame, et ne conçoivent-ils point que cela nous heurte trop brusquement dans notre émotion, parce que ce genre d'émotion ne leur est guère connu.

Quand je vous aurai dit le nom des opéras représentés cet hiver à la Scala, ce sera à peu près tout ce que je pourrai vous en dire : sauf *i Briganti* et *il Giuramento* de Mercadante, tous ont passé sans laisser de trace : *gli Arragonesi* de Conti ont disparu le premier soir dans une épouvantable tempête du parterre; le *Nozze di Figaro*, oui, mon ami, le Nozze di Figaro *refaites* par M. Ricci, *la Solitaria* de Coccia ont à grand'peine fourni leur temps; puis on a repris, pour les débuts de Francilla Pixis, la Cenerentola; la Semiramide a clos la saison théâtrale. Deux opéras seulement de Rossini? hélas! oui. Les œuvres du grand maître ne composent plus à Milan le fond du répertoire : les entrepreneurs les réservent comme des *encas* dans la disette : on a fait naguère abus de ces chefs-d'œuvre. Les Italiens sont aujourd'hui avides de nouveautés avant tout; bien que trop souvent frustrés dans leur attente, ils aiment à voir figurer sur l'affiche un nom nouveau, espérant toujours que quelque jeune maëstro fera jaillir pour eux du rocher une source miraculeuse de jouissance musicale : mais les racines des grands arbres épuisent le sol; leur ombre est fatale, et trace autour d'eux un espace aride : à l'ombre du génie de Rossini on dirait qu'aucun musicien ne puisse croître.

La prima donna Mme Schoberlechner est aimée du public, qui lui sait gré du zèle avec lequel elle a soutenu presqu'à elle seule le poids de toutes ces médiocrités : douée d'une mémoire imperturbable, de robustes poumons et d'une volonté non moins robuste, elle est toujours prête à tout; jamais un rhume, jamais une migraine, jamais rien qui s'oppose à l'exécution de ses engagements. Loin de se ménager comme tant d'autres dans les morceaux d'ensemble, afin de paraître avec plus d'avantage dans les duos et les cavatines, elle donne, elle prodigue sa voix partout où il en est besoin; quatuor, quintetti, chœurs, c'est elle qui anime tout; sa voix, c'est la clef de voûte de l'édifice musical : aussi est-elle arrivée à la fin de la saison, haletante, épuisée, demandant grâce, car sa poitrine ne suffisait plus à remplir l'immense salle qui, en vrai minotaure, paraît destinée à dévorer tous les ans deux ou trois cantatrices. Mme Schoberlechner est une chanteuse utile plutôt qu'une grande chanteuse; son organe, bien que fort et étendu, manque d'éclat; sa déclamation est monotone. L'habitude de certains effets d'exagération, peut-être imposée par le goût du public et la grandeur de la salle, lui fait négliger la grâce des détails, la délicatesse des nuances, ce fini parfait qui, souvent perdu pour la foule, établit pourtant à la longue la réputation des grands artistes. Mme Schoberlechner ne fait, pour ainsi parler, que *dégrossir* ses rôles; ces divins secrets des Malibran et des Pasta, qui donnent à une seule note, à la phrase la plus commune, un accent irrésistible, lui sont inconnus; jamais dans son jeu ni dans son chant cet imprévu qui vous saisit, ce touchant abandon qui, à force d'art, fait disparaître l'art. Dans les rôles de la Schoberlechner, tout est su à l'avance; tout est bien appris, rien n'est spontanément créé; c'est toujours suffisant, jamais remarquable; on trouve presque toujours que cela est bien, on ne sent presque jamais que cela est beau.

La Brambilla, qui remplit les rôles de contralto, est une jolie personne; il y a dans sa voix de belles notes sinistres qu'elle gâte souvent en les forçant; sa méthode, ou plutôt sa manière, est hésitante, incertaine; elle n'est pas maîtresse de son art; elle ne manque pourtant ni de tendresse, ni de pathétique; mais le plus habituellement elle est comme embarrassée de ses moyens. Quelqu'un disait qu'elle était toujours *à la veille* d'avoir un très-beau talent; on ne saurait en

Digitized by Google

effet mieux exprimer l'impression toujours incomplète et vacillante qu'elle produit sur le public.

Vous savez que Pixis est un vieil et excellent ami à moi ; ne me demandez donc point un jugement *impartial* sur le talent de sa fille adoptive. Une femme d'esprit disait de l'un de nos plus ingénieux critiques qu'elle ne lui connaissait d'autre défaut que celui d'être trop *impartial pour ses amis ;* il se trouve, que tout au contraire, moi, je suis chargé, surchargé, accablé de défauts; je n'ai point celui là, tout justement sans doute parce qu'il a l'extérieur honnête et le vernis flatteur d'une qualité. Je tiens tous mes amis pour charmants, parfaits, plus que parfaits, presque adorables, et surtout inimitables: cela posé, vous auriez le droit de récuser mon jugement personnel sur Francilla; je me bornerai donc à vous répéter ce qui me paraît être l'opinion du public. Francilla Pixis est une nature essentiellement allemande; elle est pleine d'âme et de sentiment; mais une certaine animation, une certaine force d'expansion lui manquent encore; son talent est trop délicat, trop intime pour de grands théâtres; on sent qu'il ne s'est point encore doré au soleil du midi; il est trop concentré pour un public qui veut toujours être entraîné; il lui faut plus de liberté, plus d'abandon, et sous ce rapport l'école des différents théâtres d'Italie ne peut que lui être favorable; car, sans perdre ce qu'il y a de si pur et de si vrai dans sa nature, elle y acquerra la chaleur et le *brio* italien qui manquent encore.

Mme Dérancourt, que de très-grands succès à Lyon avaient déterminée à aborder le théâtre de la Scala, n'y a pas trouvé un aussi favorable accueil; sa méthode, toute française, n'a point plu aux Milanais, et malheureusement aussi elle s'est trouvée enveloppée dans le *fiasco orribile* des Arragonesi dont je vous ai parlé.

Pedrazzi et Badiali, le premier ténor et le baryton, sont des chanteurs utiles, mais qui, pas plus l'un que l'autre, ne se sont jamais doutés de ce que c'était qu'étudier un rôle, le déclamer, le *créer* enfin comme nous disons en France avec toute raison, surtout quand nous parlons de notre unique Nourrit.

Lucio Pappone est un de ces bouffes napolitains qui possèdent au plus haut degré le comique naturel, comique d'instinct qui n'a rien d'intelligent ni de philosophique, mais qui vous provoque incessamment au rire le plus franc, le plus bête, et par conséquent le plus salutaire. Jamais un étranger n'imitera la volubilité de paroles, le geste animé, la contorsion significative des Italiens; jamais il n'approchera de cette incroyable confusion de grimaces; c'est à désespérer les mâchoires les plus dociles et les articulations les plus souples. Si je ne craignais que vous ne me reprochassiez mes citations par trop gastronomiques, je vous dirais, en parodiant un vers célèbre, qu'en Italie *on naît bouffon*; qu'en France *on devient acteur comique.*

Vous voyez, d'après cela, combien peu le droit que se croient les Milanais d'avoir toujours un spectacle de premier ordre est respecté par le fait. Il n'est guère possible de se faire illusion sur les chances d'amélioration des années suivantes : c'est encore ici comme partout une simple question d'argent. Les Italiens veulent bien se divertir, mais ils ont la très-mauvaise habitude de vouloir se divertir à très-peu de frais : ils n'entendent payer pour entrer à la Scala que la modeste somme de trois zwanziger (2 fr. 60 c.), et pour cette somme ils exigent habituellement un opéra et deux ballets. Vous jugez si l'entrepreneur est bien en fonds, et peut rivaliser avec ceux de Paris et de Londres pour les engagements des premiers sujets! On en est donc réduit ou aux jeunes talents, qui ne donnent que des espérances, ou aux vieux talents qui ne donnent pas même des regrets.

Je vous ai déjà dit un mot des ballets. Tout cet hiver Ali-Pacha a fait régulièrement sauter la forteresse de Janina, après une pantomime d'une heure et demie aussi ennuyeuse qu'absurde : un joli pas de Mlles Varin et Elssler rompait seul l'affreuse monotonie de ces *rébus de gestes.* La première surtout, par sa grâce décente et la noblesse de sa danse, rappelait parfois la sylphide Taglioni. Les décorations, si célèbres du temps de Sanquirico, sont devenues extrêmement médiocres. Pour le jeu des machines et des effets de perspective, on ne saurait même de bien loin comparer le théâtre de Milan à l'Opéra de Paris.

En résumé et lecture faite du procès-verbal, vous concluez, et vous avez raison de conclure, que la Scala est dans un état de décadence dont il est impossible de prévoir le terme. Pourtant il n'y a pas plus d'un mois, vous eussiez pu voir dans une loge d'avant-scène deux hommes qui, par le concours de leurs volontés, pourraient rendre à ce théâtre la splendeur et l'éclat des plus beaux jours...., Rossini et Nourrit sont encore dans toute la vigueur de l'âge. Qu'un nouveau chef-d'œuvre sorte tout armé de la tête olympienne de l'un, l'autre est là pour s'en emparer et pour le transmettre à la foule, pour ajouter l'art à l'art, la lumière à la lumière, la flamme à la flamme. Le prêtre attend que le dieu parle. Mais n'apercevez-vous pas sur les lèvres du dieu un indescriptible sourire? Le sourire ne dénote-t-il pas le plus aimable dédain pour la gloire qui s'achète par la fatigue, et l'appréciation philosophique de ce que valent les caresses de la multitude? Le front dominateur ne vous semble-t-il pas comme ennuyé du travail de la pensée? Les yeux, où brillent par intervalle de si vifs éclairs de génie, n'expriment-ils pas le plus souvent l'insouciante quiétude d'un bien-être pleinement goûté?

Digitized by Google

Rossini, revenu à Milan, séjour de sa première jeunesse, jeunesse si exubérante, si amoureuse, si abandonnée à tous les vents des folles joies, Rossini, devenu riche, paresseux, illustre, a ouvert sa maison à ses compatriotes, et durant tout l'hiver une société nombreuse a rempli ses salons, empressée à venir rendre hommage à l'une des plus grandes gloires de l'Italie. Entouré d'un essaim de jeunes dilettanti, le maëstro prenait plaisir à leur faire étudier ses plus belles compositions; amateurs et artistes, tous se faisaient honneur d'être admis à ses concerts. A côté de Mme Pasta, vous eussiez vu les deux demoiselles Branca, dont les voix sont aussi fraîches que les visages; auprès de Nourrit, le comte Pompén Belgiogosa et Tonino, son cousin, dont Tamburini et Ivanoff pourraient être jaloux. Un soir notre ami Hiller faisait exécuter un chœur de sa composition sur le psaume : *Il signor è il mio pastor*, et ce beau morceau, bien que sévère et d'harmonie un peu allemande, excitait un vif enthousiasme: une autre fois, une femme d'un grand talent, Mme Cambiaggio, jouait un duo à deux pianos avec un pauvre artiste qui, je vous le jure, fit en une demi-heure plus de fausses notes qu'il n'en avait fait en toute sa vie, tant ce visage gracieux, se balançant entre deux touffes de boucles brunes, lui donnait des distractions. A ce propos, vous saurez qu'il est peu de villes en Europe où la musique soit aussi cultivée qu'elle l'est dans la société milanaise. Rossini disait avec justesse que nous autres artistes nous y étions complétement vaincus dans la lutte. A tous les noms que je vous ai déjà cités, j'ajouterai celui de la Marchesina Medici dont le talent est si achevé, de Mme Vanotti qui fait retentir de ses accords poétiques les solitudes de Varèze; des deux demoiselles R..., qui jouent du piano et de la harpe avec une supériorité qui n'est ignorée que d'elles seules; de la comtesse Samaglia, dont la voix est douce et pénétrante comme le parfum d'une violette de mai...; et tant d'autres que vous entendrez quand vous viendrez à Milan, qui vous berceront de leurs douces mélodies, et qui vous y retiendront ainsi que moi tout un hiver sans plus songer que vous ne deviez y rester qu'un jour, que vous êtes au début du voyage, qu'il est en Italie d'autres villes, et que ces villes s'appellent Venise, Florence, Rome et Naples.

F. Liszt.

SÉANCE MUSICALE

Donnée par les Élèves des écoles gratuites de la ville de Paris, sous la direction de M. Bocquillon-Wilhem, directeur-inspecteur général de l'enseignement du chant dans les écoles primaires du département de la Seine. (Salle Saint-Jean.)

Il n'y a pas très-longtemps que j'ai appelé l'attention des lecteurs de la *Gazette musicale* sur ces concerts véritablement populaires, sur ces séances *de, par et pour le peuple*, comme l'on disait au temps de la république française une et indivisible; je ne m'excuserai pas d'y revenir encore aujourd'hui; ce sont là mes concerts à moi; pardonnez à mon mauvais goût, mais je ne dissimule pas que je les préfère, et de beaucoup, à une infinité d'autres; surtout à grand nombre de ceux que nous avons eu à subir cet hiver, et dont notre collaborateur Blanchard a rendu compte avec tant d'esprit, de conscience et surtout de patience. Pensez-vous en effet, lecteurs bénévoles, que ce ne soit pas une terrible corvée d'avoir à s'occuper chaque jour de pareille besogne? corvée pire cent fois que toutes celles qui, dans la garde nationale parisienne, attirent, sur les chefs, ce concert de bénédictions qui s'étend sur tous les grades, depuis le maréchal général en chef qui a dicté l'ordre du jour où la garde citoyenne est félicitée sur sa bonne tenue et son dévouement, jusqu'au sergent-major qui vous envie le billet et parfois même jusqu'à l'honnête municipal qui vient remplir, avec toute la politesse d'un huissier, ses rigoureuses mais salutaires fonctions. Ces tribulations du garde national parisien qui vous semblent si affreuses approchent-elles, dites-le-moi, de celles du journaliste-musicien, tenu d'entendre chaque soir, sans préjudice des matinées musicales auxquelles il a pu assister, des chanteurs souvent sans voix, plus souvent encore sans talent qui viennent débiter prétentieusement, à côté d'un piano à queue, deux ou trois airs que l'on a pu entendre la veille parfaitement exécutés au théâtre et avec tout l'entourage convenable; telle a été, le plus ordinairement, la partie vocale de ces concerts. La partie instrumentale n'était pas moins recommandable; ce n'était, il y a quelque temps, que des fantaisies, des airs variés, des caprices; depuis, ces dénominations paraissant apparemment trop communes, nous avons eu des *inspirations*, des *impressions*, des *auditions*, des *émotions*, etc. On n'a peut-être pas grand tort d'appliquer des noms pareils à la musique de nos jours; c'est une manière d'expliquer et d'excuser tout ce qu'elle a de misérable, de vide, de décousu; les bonnes gens s'y laissent prendre quelquefois.

Aux séances des écoles primaires on n'entend rien de tout cela; c'est peut-être la raison pour laquelle j'y vais assidûment. Du reste, que l'on se rassure, je ne m'y rencontre pas en si mauvaise compagnie; dimanche dernier, par exemple, MM. Cherubini et Berton y assistaient ainsi qu'un nombre assez considérable d'artistes moins célèbres; le préfet de la Seine, qui a puissamment encouragé le progrès musical des écoles primaires, y était aussi entouré de quelques notabilités, en petit nombre toutefois, et cela doit être; le véritable public de ces concerts, ce sont les pères et les mères des enfants, jeunes exécutants. Et qui plus qu'eux a droit

d'y assister? Pour eux, surtout, peut-il y avoir un concert plus intéressant, plus touchant? Ah! que l'on ne fasse jamais de ces séances un objet de spéculation; qu'elles continuent à être le concert de famille et aussi celui des artistes philosophes, vraiment pénétrés de la sainteté de leur mission, vraiment désireux de rendre leur art accessible à toutes les classes, et de s'en servir comme d'un moyen de perfectionnement et de civilisation universelle.

L'usage adopté par M. Wilhem de ne soutenir les voix par aucun accompagnement, et de leur laisser le soin de rendre seules tous les effets, ne peut manquer d'amener des résultats aussi brillants qu'avantageux; les élèves qui auront suivi cette méthode dès l'enfance acquerront pour toujours une sûreté d'intonation qui sera remarquée de tout le monde. On doit songer encore aux beaux effets que l'on pourra plus tard obtenir au moyen d'une masse vocale aussi imposante que celle de toutes les écoles primaires, filles et garçons, de la ville de Paris, unie à un nombre correspondant de voix d'hommes pris parmi les ouvriers de la capitale: quelle impression produiraient des chœurs chantés par ce nombre d'exécutants dans une solennité nationale! quel enthousiasme exciterait un pareil concert! Les prodiges de la mélodie antique ne sont peut-être pas si loin de nous qu'on le pense; ils pourront bientôt renaître si la France entre enfin dans la bonne voie en cultivant le chant qui est la véritable musique, la plus accessible à tous et en même temps la plus indépendante des circonstances particulières, la moins soumise aux chances de la mode.

La séance de dimanche a offert plus d'intérêt encore que toutes les précédentes; tous les morceaux sans exception ont été chantés avec une perfection remarquable, et quelques-uns avec une véritable verve, avec cette ardeur juvénile qu'apportent naturellement à l'exécution des élèves pour qui elle n'est qu'un plaisir et une occasion de reconnaître les soins d'un maître aussi habile que zélé, qu'ils sont habitués à respecter.

On a commencé par un beau chœur tiré du *Renaud* de Sacchini; tout le monde sait que la pureté, la grâce, la suavité caractérisent surtout les compositions de cet auteur: en cette circonstance, elles recevaient un nouveau prix de l'exécution qui n'a rien laissé à désirer; la phrase à l'unisson qui se trouve au commencement de l'allégro a été parfaitement prise, et ce morceau, terminé avec toute la vigueur convenable, a obtenu des applaudissements unanimes; mais dans l'assemblée, celui qui plus que tout autre devait trouver du plaisir à l'entendre, c'était assurément M. Berton; il applaudissait avec transport une composition de son maître, et pouvait à la fois reporter ses souvenirs sur le passé et encourager l'avenir que promet une institution qui dès son enfance offre de pareils résultats.

Le second morceau entendu n'a pas excité moins d'intérêt, tant par sa composition que par son exécution: il s'agit de la *Romanesca*, charmant air de danse que M. Baillot nous a fait entendre, il y a quelques années, dans un concert historique: cette même danse, vocalisée par les élèves de M. Wilhem, n'offrait pas moins de charme; elle avait même, selon moi, un attrait particulier, qui, comme dans l'exécution instrumentale, naissait du soin apporté à l'exécution de la partie dominante. Cette partie, confiée à un jeune enfant doué d'une voie charmante, et d'un sentiment musical vraiment exquis, n'a peut-être été jamais rendue avec des intentions plus conformes à l'esprit de la composition. Cette expression naïve et pleine d'abandon, qu'un violoniste consommé tel que M. Baillot sait au besoin retrouver par le travail et la réflexion, notre jeune enfant la rencontrait naturellement en lui-même, et il semblait en quelque sorte qu'il n'eût pu la rendre autrement, car elle était le fruit de son heureuse organisation. L'introduction du chant dans les écoles primaires, n'aurait-elle d'autres résultats que de mettre en évidence quelques sujets pareils à l'enfant dont nous parlons, devrait par cela seul être puissamment encouragée.

D'autres morceaux d'ensemble ont suivi celui-ci: on a pu remarquer, comme composition, un chœur de Gossec, et comme exemple d'une exécution précise et du parfait aplomb de ces belles masses vocales, un solfége à quatre parties, composé par Chélard, artiste du mérite le plus distingué, que la Bavière paraît avoir définitivement enlevé à la France.

La marche d'*Idoménée* de Mozart, déjà tant applaudie dans les précédentes séances, a été exécutée avec une véritable perfection; il serait bien à désirer que dans nos théâtres l'on pût, du moins quelquefois, entendre des effets aussi bien rendus. Que ceux qui n'ont pas assisté aux séances de l'Hôtel-de-Ville se représentent cinq ou six cents voix diminuant peu à peu de force, sur une période de seize mesures répétée trois ou quatre fois, et ne l'abandonnant qu'après avoir passé de la voix pleine au demi-quart de voix sur lequel cet ensemble finit par s'éteindre entièrement, ils auront une idée imparfaite de ce que nous avons entendu.

Le morceau par lequel s'est terminé le concert n'a pas fait moins de plaisir, et à ce sujet nous devons féliciter M. Wilhem sur l'excellent choix des pièces de musique qu'il fait exécuter, sur leur parfaite convenance relativement au but qu'il se propose, enfin sur son habileté à les *arranger*, lorsque la chose est nécessaire: ainsi, par une idée très-heureuse, il a disposé en vocalise l'andante de l'ouverture du *jeune Henri*, pour servir d'introduction à un chœur de chasseurs de Philidor, ancien maître français, dont les ouvrages sont loin d'être sans mérite, et qui est assurément l'un

Digitized by Google

de ceux qui ont le plus contribué au bannissement du mauvais goût qui pendant si longtemps a infecté l'école française. Exécuté avec un ensemble parfait et même avec un entrainement auquel on n'aurait jamais cru que des amateurs si jeunes et si inexpérimentés osassent s'abandonner, ce chœur remarquable à tous égards a été unanimement redemandé, et, à vrai dire, il en a été de même de presque tous les morceaux dont se composait le concert. On ne doit pas s'en étonner : sans parler de l'intérêt qui se porte naturellement sur une réunion de cinq cents voix, formant la députation musicale des enfants de Paris, il faut songer qu'avec de tels chanteurs l'exécution n'est pas seulement irréprochable, elle est consciencieuse et désintéressée, ce qui ne se voit point ailleurs.

Les résultats de l'institution et de la méthode à laquelle le nom de M. Wilhem restera désormais attaché sont immenses; la musique ainsi appliquée sera vraiment un moyen de perfectionnement et de civilisation; cette méthode pourra, sous le rapport de l'art, enfanter de véritables merveilles : nous engageons les artistes à assister à ces attachantes réunions, et nous pouvons assurer d'avance qu'ils se retireront satisfaits. La pensée de M. Wilhem a été de rendre la musique, et particulièrement le chant, vraiment populaires; il en a introduit l'enseignement dans les écoles primaires, particulièrement dans celles qui suivent la méthode mutuelle; ses travaux, quoique ayant présenté dès l'origine des résultats avantageux, ont d'abord été peu encouragés, peu remarqués du public, et presque point observés par les artistes : il est vrai que M. Wilhem n'a point fait comme d'autres, il ne s'est donné aucun mouvement hors de ses écoles; il ne s'est point fait prôner, ne s'est point prôné lui-même; il n'a point persécuté les journalistes pour en obtenir des éloges, en leur promettant réciprocité : il a cru devoir laisser à d'autres le soin de s'annoncer par de pompeuses affiches, de promettre des chœurs à douze cents voix, de se donner dans des journaux étrangers comme n'ayant de rivaux en composition que les Rossini et les Meyerbeer (1), quoiqu'il sût mieux que personne à quoi s'en tenir à cet égard; il a même plus d'une fois laissé parler ceux qui *se posaient* comme introducteurs du chant populaire en France; il s'est contenté de continuer ses travaux avec persévérance, bien sûr que le moment viendrait où chacun retrouverait sa place. Aujourd'hui son espoir doit être rempli; l'approbation de MM. Cherubini, Berton, Berlioz, de tous les artistes sans exception, qui ont assisté aux séances de la *salle Saint-Jean*; l'opinion non moins favorable de beaucoup d'amateurs instruits et expérimentés, tels sont les titres qui classent M. Wilhem parmi ces hommes qui, en France, ont le plus contribué au progrès et au perfectionnement de l'art.

Par quels moyens est-il arrivé en peu d'années à de si brillants, si importants et si positifs résultats? c'est ce que peut-être nous aurons lieu d'examiner quelque jour en faisant dans la *Gazette musicale* l'exposé des procédés de sa méthode, qui est aujourd'hui en plein exercice dans quantité d'écoles publiques et particulières de Paris et des principaux départements.

J. Adrien de La Fage.

(1) Voyez un des derniers numéros de l'*Allegmeine Zeitung*.

NOUVELLES.

*** Dix mille sept cents francs, à l'Opéra, dimanche dernier, pour l'avant-dernière représentation de *Guido et Ginevra*, chiffre au-dessus de toute éloquence.

*** Notre admirable Dupré marche de triomphes en triomphes; les trois représentations de cette semaine : *Guido*, les *Huguenots*, la *Juive*, ont produit une recette de 33,469 francs. Demain *Guido et Ginevra* pour la dernière représentation de *Dupré*. Il nous quitte pour un mois qu'il passera à Lyon, d'où il reviendra chargé d'or et de couronnes.

*** Le début de Mlle Annette *Lebrun*, qui a eu lieu sans bruit, vendredi, à l'Opéra, dans *Rachel* de la *Juive*, nous donne des espérances. Avant de juger cette jeune cantatrice nous désirons l'entendre une seconde fois, afin qu'elle ne soit plus intimidée par la peur, si naturelle à un premier début sur notre première scène lyrique.

*** Un début de première chanteuse avait attiré la foule au grand-théâtre de Lyon pour juger Mme Minoret dans le rôle de Valentine des *Huguenots*. Cette cantatrice réunit tous les avantages extérieurs; elle est gracieuse et expressive, sa marche est assurée, et son geste est naturel. Sa voix est pure et étendue, et le premier effet qu'elle produit est la surprise, puis ensuite vient l'enthousiasme qui éclate en applaudissements unanimes. Au quatrième acte, dans la belle scène avec Raoul, Mme Minoret a non-seulement chanté d'une manière admirable, mais encore joué avec un talent remarquable. Il est juste de dire que Siran l'a parfaitement secondée, et a obtenu aussi sa bonne part des bravos qui ont éclaté dans toute la salle. Ce premier début a été un véritable triomphe, et le second, qui a eu lieu vendredi, dans *Robert-le-Diable*, n'a fait que confirmer notre opinion sur Mme Minoret, c'est-à-dire que c'est une précieuse acquisition pour notre théâtre. Et avec des artistes de talent, tels que Mmes Minoret et Sallard, et MM. Siran et Lebrun, notre opéra pourra se considérer comme rival de l'Académie royale de Musique!!!

*** Une des illustrations parmi nos peintres modernes, M. Guidin, grand amateur de musique, avait préparé à quelques amis jeudi dernier, une petite fête de matin qui nous a donné l'occasion d'admirer de nouveau le beau talent de M. Ponofka. Ce grand artiste a joué avec autant de verve que de sentiment, la délicieuse romance de *Guido*, et une élégie de sa composition. Jamais chanteur n'a su produire un effet plus spontané sur les assistants.

*** La reine a fait remettre à M. Elwart une belle bague en brillants, en le remerciant de l'envoi de la partition de *Domine salvum* que ce jeune compositeur a écrite expressément pour le jour de la visite de Sa Majesté à l'Institution des demoiselles de la Légion-d'Honneur.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : Rhapsodie et valse de Varsovie, à quatre mains, par Henselt, et prélude et fugue, par J. Moscheles.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 22.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 5 JUIN 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 8 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Théâtre-Français : *Athalie, le Devin du Village*, par H. BLANCHARD. — Opéra : Débuts de Mlle Annette Lebrun. — École de musique de M. Pastou. — Concert de Mlle Gebauer et Mme Farrenc. — Concert à Berlin, de M. de Bériot et Mlle Pauline Garcia. — Concert à Londres, de M. Moscheles. — Revue critique de KASTNER. — Nouvelles. — Annonces.

THÉATRE FRANÇAIS.

Représentation extraordinaire. — ATHALIE avec des chœurs, musique de Boieldieu. — LE DEVIN DU VILLAGE.

Mme Paradol, forcée, par raison de santé, de se retirer prématurément du Théâtre-Français, a donné mardi passé sa représentation de retraite qui a réuni l'élite de la société littéraire et musicale de Paris. Cette retraite a été, comme celle du général Moreau, un véritable triomphe ; et la bénéficiaire n'a eu qu'à se louer de l'empressement et des suffrages du public. Il est parfaitement dans les attributions de la *Gazette Musicale* de rendre compte de cette solennité dramatique. Indépendamment du *Devin du Village* et des chœurs d'*Athalie*, la poésie de Racine est ainsi qu'on l'a dit une belle et noble musique, et ses interprètes en ont paru tellement persuadés qu'ils n'ont cessé de chanter les vers du divin poëte pendant tout le cours de la représentation, ce qui n'a pas peu contribué à la rendre languissante, car ce chant ressemble beaucoup à une psalmodie. Il n'est pas jusqu'à Mlle Mars qui ne nous ait fait entendre sa petite mélodie accoutumée et de convention sur la prose maniérée du sieur Marivaux, dans la comtesse du *Legs*. On dirait que le mouvement musical qui nous pousse en France s'est aussi emparé des comédiens français, et lorsqu'ils essaient de nous rendre les caractères si grands et si fiers de Corneille, la parole si simple et si vraie de Racine, c'est comme s'ils chantaient. Ce ne peut être qu'un professeur de chant qui a conseigné à la petite Clara le rôle pur et naïf de Joas. Si cela continue, ces messieurs et ces dames finiront par nous jouer la *mélomanie* au lieu de la *métromanie*, et l'*Otello* de Rossini en place de l'*Othello* de Ducis, ce que, pour notre part, nous aimerions tout autant.

De Rossini à Boieldieu la transition n'est pas trop brusque; elle est possible. Notre compositeur si spirituel a fait ici de la musique élevée, solennelle, et telle enfin que n'en avaient point encore inspiré les beaux vers de Racine, fort peu propres d'ailleurs à être mis en musique. Ils portent leur lyrisme avec eux et n'offrent point de situations dramatiques. Certes, Racine, en les écrivant, ne pensait nullement au compositeur ; mais bien à faire de la poésie noble, touchante, nombreuse, périodique, telle qu'il l'avait en l'âme, et pouvant se passer de tout secours étranger. Notre compositeur national n'eu a donc eu que plus de mérite d'avoir mis sur les vers de Racine, lyriques par eux-mêmes, une musique animée et dramatique tout à la fois. C'est en Russie et pour l'empereur Alexandre qu'il composa ces chœurs. Ils sont d'une

Digitized by Google

facture large et d'un style plus sévère que celui qu'il avait montré jusqu'alors. Cela semblerait appuyer ce qui nous a été dit, que Boieldieu recommença à Saint-Pétersbourg des études plus sévères que celles qu'il avait déjà faites dans son art en France.

L'ouverture en *fa* mineur est un peu dans le style de celles qu'on accollait alors aux mélodrames qui étaient en grande faveur. C'est un *allegro agitato* assez tourmenté, et qui n'a pas trop le caractère biblique qu'on désirerait pour préface à l'œuvre si grandiose de Racine. Le chœur en *ut* majeur qui termine le premier acte est fort beau quoique restant un peu trop dans le même ton. On pourrait lui reprocher aussi le retour fréquent de la cadence parfaite vous ramenant sans cesse dans le ton primitif; mais il est on ne peut mieux écrit pour les voix. Boieldieu a montré là des idées plus larges, plus développées que ses idées habituelles.

O saint temple! ô David!...

est un morceau tout empreint de grâce et de suave mélodie. Le chœur qui s'allie à l'inspiration de Jnad, au troisième acte, est plein de verve et de vigueur dramatique.

Le Seigneur a daigné parler.....

est un presqu'air qui se dessine bien au milieu de la masse chorale; il est chanté d'une manière remarquable par Mme Walkin. Cette artiste pourrait fort bien avoir créé son avenir lyrique par ce petit rôle de coryphée qu'elle dit avec autant de sûreté que d'audace. Sa voix est étendue et puissante. Elle attaque dans ce morceau, et par deux fois, un *si* bémol aigu qui est d'un effet puissant et majestueux.

L'œuvre posthume de Boïeldieu se compose d'une ouverture et de quatre chœurs. Le dernier, qui se chante à la fin du quatrième acte, est le plus mouvementé, le plus modulé; ce n'est pas celui qui a produit le plus d'effet, ni celui qui a été le mieux exécuté: il renferme un chant d'un sentiment exquis, en *la* mineur, et commençant par ces mots: *Tristes restes de nos rois*. Tout cela a été dit par quarante-deux choristes, hommes et femmes, soutenus ou plutôt dominés par douze enfants, à voix pures et éclatantes, qui produisent un fort bel effet. Il règne dans cette masse chorale, amassée de droite et de gauche, de bric et de broc, comme on dit vulgairement, c'est-à-dire pris parmi les choristes du Théâtre-Italien et dans les églises de Paris, un ensemble très-satisfaisant; nous les avons entendus de près, et nous pouvons assurer que ces cinquante-quatre choristes auraient peut-être montré plus d'aplomb s'ils n'avaient été inquiétés par la mesure battue d'une manière beaucoup trop bruyante sur son pupitre, par M. Habeneck, qui, dit-on, n'avait pas daigné répéter la musique qu'il avait à diriger. Nous avons entendu exprimer le désir, par des personnes à oreilles délicates qui étaient près de nous, que les timbales fussent moins retentissantes, ainsi que les trompettes, qui, de plus, étaient presque un quart de ton plus haut que les autres instruments. Il est du devoir d'un chef d'orchestre de veiller à ces *petites choses*, qui ne laissent pas que d'être fort désagréables pour des auditeurs qui ont le sentiment musical quelque peu exercé.

Le *Devin du Village*, qui a terminé le spectacle, était impatiemment attendu; ce petit ouvrage, du plus grand de nos prosateurs, abonde en mélodie naïve, fraîche et vraie; c'est plus qu'un joli tableau de Vateau, de Boucher ou de Vanloo; ce fut toute une révolution dans la musique dramatique de la lourde académie royale de musique; ce fut un événement pour la cour et la ville que l'apparition du *Devin du Village* sur la scène de l'Opéra. Rien de plus curieux que la narration que fait J.-J. Rousseau, dans ses *Confessions*, de la première représentation de sa pastorale en musique, à Fontainebleau, en présence de Louis XV. Son refus de paraître devant le roi, motivé sur les plus bizarres prétextes; les raisons qu'il en donne ensuite; le retentissement extraordinaire qu'eut son œuvre; les bonnes fortunes qui s'offrirent à lui; Louis XV qui ne cessa de chanter pendant plusieurs jours: *J'ai perdu tout mon bonheur*, au dire de Duclos, avec la voix la plus fausse de son royaume, tout cela forme un épisode fort amusant et fort intéressant dans l'histoire de l'art.

Dérivis, Roger et Mme Leplus (Jenny Colon) ont rendu l'œuvre du philosophe de Genève de la manière la plus satisfaisante, ce qui n'était pas une tâche facile, attendu que les traditions de ce chant sont lettres closes pour la génération présente. Mme Damoreau, qui, si elle ne savait pas toutes les manières de chanter, les devinerait, avait aidé de ses conseils Mme Leplus dans l'étude du rôle de Colette, qu'elle a appris seulement quelques jours avant la représentation; elle y a été ce qu'elle est dans tous les rôles qu'elle crée, gracieuse, cantatrice à voix pleine de fraîcheur, et comédienne vraie. Roger, qui a le physique le plus heureux pour jouer l'emploi des Colins, qui n'existe plus, a montré beaucoup d'intelligence et de sensibilité dans le petit berger de Trumeau, dont il s'était chargé, et Dérivis l'a fort bien secondé. Les demoiselles Elssler ont ajouté au charme de cette représentation en dansant un pas délicieux à la fin du *Devin du Village*. Nous avons revu *Athalie* jeudi passé, et cette seconde audition nous a confirmé dans cette pensée qu'il faut ajouter un bel ouvrage de plus à tous ceux que Boïeldieu a légués à la France.

Henri Blanchard.

Digitized by Google

THÉATRE DE L'OPÉRA.

DÉBUTS DE Mlle ANNETTE LEBRUN DANS LA JUIVE

C'était l'avant-dernière représentation de Duprez; la foule encombrait depuis le matin les abords de l'Opéra, on voulait à tout prix entendre encore le merveilleux chanteur dont nous allons être privé tout un grand mois; il y avait onze mille six cent francs de recette..... quand une indisposition de Mme Stoltz, sur qui l'on comptait pour le rôle de *la Juive*, est venu effrayer le directeur. Le cas était grave, et l'embarras de M. Duponchel eût été grand si Mlle Lebrun, récemment arrivée de Dijon, où elle venait de jouer avec grand succès le bel ouvrage de M. Halevy, n'eût consenti à débuter à l'improviste devant ce terrible public de onze mille six cent francs, sans avoir plus de huit ou dix heures pour se préparer. Pendant tout le premier acte, la peur a paralysé une grande partie des moyens de la jeune cantatrice; mais au second elle a commencé à reprendre son sang-froid, et, dans les trois derniers, elle a mérité et obtenu de très-vifs applaudissements. Mlle Lebrun possède un fort beau mezzo soprano, qui atteint aux notes élevées du soprano franc, avec certaines précautions, mais qui parviendrait encore plus aisément, s'il le fallait, à donner les sons graves du contralto; elle ne doit, à notre avis, exercer sa voix ni dans l'une, ni dans l'autre de ces deux régions extrêmes: elle ne parviendrait qu'à dénaturer inutilement un organe sonore d'un beau timbre, et dont la place dans l'échelle musicale est bien déterminée; nous l'engageons à faire beaucoup de gammes pour obtenir une fixité dans les sons, qui lui manque quelquefois encore, et à ne pas écourter ses terminaisons avec une brusquerie qui en affaiblit toujours l'effet, surtout dans les morceaux d'expression. Mlle Lebrun a un bel avenir, elle paraît musicienne; sa voix est évidemment des plus avantageuses, nous le répétons; et elle ne manque ni d'intelligence, ni de sensibilité. Ce début doit attirer toute l'attention de M. Duponchel sur Mlle Lebrun; nous croyons avec beaucoup d'artistes, bon juges en pareille matière, tels que Duprez par exemple, qu'il y a là beaucoup *d'avenir*. B.

ÉCOLE DE MUSIQUE DE M. PASTOU.

La *Gazette Musicale*, qui s'occupe depuis quelque temps des travaux de M. Wilhem, artiste savant autant que modeste, et doué de toutes les qualités qui font le véritable professeur, ne doit pas négliger ceux de M. Pastou. C'est encore un maître dont l'habileté égale la persévérance, et qui, pour avoir appliqué à l'étude du solfége une méthode différente, sous quelques rapports, de l'ancien système d'enseignement, a vu déprécier pendant longues années son mérite personnel et les progrès incontestables de ses nombreux élèves. Comme on n'a pas éternellement, après tout, des yeux pour ne pas voir ni des oreilles pour ne pas entendre, on commence à reconnaître les services qu'il a rendus à l'art, et l'on croit enfin à ceux qu'il pourra lui rendre. Déjà M. Pastou, malgré les plus redoutables préventions, a été admis à professer au Conservatoire; on sera peut-être bientôt à même de juger s'il a atteint le but où tendent ses efforts. Nous n'avons à parler aujourd'hui que du concert qu'il a donné dernièrement dans sa classe de la rue Saint-Anne, pour servir de clôture à ses cours d'hiver. Dans cette séance, une foule de morceaux d'une assez grande difficulté, parmi lesquels nous citerons un chœur du crociato de M. Meyerbeer, et l'andante de la deuxième symphonie de Beethoven arrangé pour des voix par M. Panseron, ont été rendus avec une précision, une verve et une sûreté d'intonation très-remarquables. La scène des buveurs du comte Ory, mieux dite encore, a été applaudie avec un véritable enthousiasme. On a pu voir que les élèves instrumentistes de M. Pastou ne le cèdent guère en intelligence musicale aux jeunes chanteurs qui ont si bien profité de ses leçons. Le piano était tenu, et fort bien, et avec beaucoup d'aplomb, par Mlle Julie Grange à peine âgée de 13 ans. Nous ne sommes guère disposés à nous extasier devant les petits prodiges que Paris voit éclore chaque hiver; cependant, ne fusse qu'à titre d'encouragement, bien mérité par l'élève, et pour rendre justice au maître, nous nommerons encore une petite fille de 11 ans qui a exécuté un solo de piano, assez chargé de traits, comme tous ceux qu'on écrit aujourd'hui, avec expression et netteté.

M. Pastou est dans la bonne voie; de tels résultats, obtenus après vingt mois de leçons, en fournissent la preuve. B.

CONCERTS.

DE MADEMOISELLE HERMINIE GEBAUER ET MATINÉE DE MADAME FARRENC.

Dimanche 13 mai, deux concerts ont eu lieu simultanément: l'un assez brillant, au Conservatoire; l'autre plus modeste, mais non moins intéressant, dans les salons de M. Pleyel. Rue Bergère, un public nombreux a beaucoup applaudi mademoiselle Herminie Gebauer, qui nous revient d'Italie avec une voix vibrante, une méthode assez pure, mais surtout avec une ample provision de trills, roulades, staccati, gammes chromatiques, etc., etc. Cette jeune cantatrice a fait incontestablement d'immenses progrès, grâce à un séjour de six ans dans les premières villes ultramontaines, où les théâtres de la Pergola et de la Scalla ont été tour à tour les témoins des succès honorables qu'elle a su obtenir à force de travail et de persévérance.

Une émotion bien naturelle avait d'abord nui à ma-

demoiselle Gebauer, lorsqu'elle a chanté, dimanche, la belle cavatine de la *Niobe* de Pacini, *I tuoi frequenti palpiti*, composée expressément pour Rubini; mais bientôt la bénéficiaire s'est remise de cette frayeur passagère, et la cavatine *d'il Barbiere*, ainsi que les *variations* de Rode, qu'elle a exécutées avec beaucoup de grâce et de talent, lui ont mérité les applaudissements de toute la salle entière. M. Pantaleoni, qui, possédant une fort belle voix de ténor, a peut-être le tort de trop imiter Rubini l'inimitable, a chanté la cavatine de la *Sonnambula* d'une manière très-satisfaisante; ensuite M. Tilmant aîné, artiste modeste, qu'on n'a pas assez souvent l'occasion d'entendre et d'applaudir, a exécuté avec goût et méthode un *concerto-fantaisie* pour le violon, dont nous ignorons le nom de l'auteur, le programme ayant été très-avare d'indications précises. Mademoiselle d'Hennin, jeune et chaleureuse cantatrice, qui parle plutôt au cœur qu'à l'esprit de ceux qui l'entendent, a dit, avec beaucoup de sensibilité, deux fort jolies romances; M. Achard a chanté ses chansonnettes favorites, et au Conservatoire de même qu'au théâtre du Palais-Royal, ce chanteur plein de goût a fait généralement plaisir. C'est M. Gebauer père qui a terminé le concert par une fantaisie de basson, composée par lui, sur les thèmes principaux de *Robin-des-Bois*. Nous ne dirons rien de ce morceau d'une faiblesse telle, qu'il ne pourrait supporter aucune critique sérieuse; nous ne parlerons que du talent mécanique de l'auteur, et surtout de l'excellente qualité de son qu'il possède; sous ces deux rapports, il est toujours le basson le plus complet, sinon le plus habile, que nous connaissions. Il est fâcheux que son style ait si peu de noblesse; cela tient sans doute à la nature étriquée et au mauvais goût des compositions qu'il s'obtine à reproduire chaque fois qu'il apparaît devant le public.

L'auditoire de la matinée de madame Farrenc était tout simplement une réunion choisie d'amis et d'artistes recommendables, et quoique le droit d'applaudir cette habile pianiste n'ait pas été acheté à la porte en entrant, chacun a agi avec beaucoup de justice envers l'artiste désintéressée, et son succès a été aussi complet que possible. Le style de madame Farrenc est fort et vigoureux; mais cette face toute virile de son double talent est tempérée par un goût pur, fruit des études sévères qu'elle a faites des œuvres des maîtres de l'art. C'est avec plaisir que nous avons entendu les morceaux de musique vocale, composés par cette dame; son chœur de *Didon* (*Lamentations du peuple après la mort de la reine de Carthage*) est bien disposé pour les voix; la mélodie en est onctueuse, douce, mélancolique, et l'harmonie pleine et majestueuse; ses stances de Lamartine, à quatre voix, sont aussi d'une excellente facture, et la placent bien au-dessus de la plupart de ces dames compositeurs, qui, par leurs mesquines et anti-harmonieuses mélodies, font regretter le manque de science dans presque tout ce qui sort de leur plume trop prolixe. Comme pianiste, nous n'avons que des éloges à donner à madame Farrenc : les huit études qu'elle a composées et exécutées dimanche, ainsi que ses grandes variations sur un thème du *Comte de Gallenberg*, prouvent beaucoup de talent. Espérons que madame Farrenc continuera à marcher dans la voie progressive où elle entre si glorieusement; et que l'année prochaine elle se fera entendre avec encore plus d'éclat devant un public plus nombreux et non moins connaisseur.

A. Elwart.

CONCERT DE M. DE BÉRIOT ET DE Mlle PAULINE GARCIA.

Berlin, le 25 mai 1838.

Voici dans quels termes notre collaborateur de Berlin, qu'on n'accusera sans doute pas d'enthousiasme irréfléchi, rend compte du premier concert donné en cette ville par les deux artistes susnommés :

« Un journaliste se trouverait fort heureux, sa tâche serait la plus agréable, et porterait en soi sa meilleure récompense, s'il n'avait jamais à rendre compte que d'événements artistiques, tels que le concert donné lundi dernier dans la salle de concert du théâtre, par M. de Bériot et par Mlle Pauline Garcia, sœur de la célèbre Malibran, enlevée trop tôt à l'art dramatique. L'auditoire était nombreux et élégant : on y remarquait une grande partie des princes et princesses, et des augustes hôtes de la famille royale. M. de Bériot avait à peine joué les huit premières mesures de son solo, qu'il était évident pour tout homme familiarisé avec l'habileté courante des virtuoses de nos jours, qu'on avait affaire ici à l'un des artistes les plus accomplis. Cette légèreté facile de l'archet, cette clarté, cette plénitude et cette souplesse du son; cette grâce perlée dans les traits ne pouvaient appartenir qu'à un grand talent formé avec l'ardeur la plus persévérante. Jusqu'où pouvait aller ce talent, c'était sans doute ce qu'on ne pouvait prévoir d'après ce début, mais on avait déjà une mesure des plus étendues pour cette virtuosité. Cette première partie du thème valut à l'exécutant de vifs applaudissements qui semblaient n'avoir attendu qu'une pause pour éclater comme un symptôme des dispositions de la salle. L'artiste cependant continua à faire passer son jeu par des degrés de plus en plus élevés. Les premières variations avaient surtout un caractère de grâce légère, quoiqu'on ne pût méconnaître une immense habileté de mécanisme dans l'exécution des difficultés qu'il avait abordées. Dans le second morceau, adagio et rondeau sur un thème russe, le violoniste développa pourtant une bien plus grande richesse; il prouva que la vigueur et le feu faisaient

partie de son talent tout comme la finesse et les délicatesses les plus aimables; les traits d'audace humoristique vinrent même s'y glisser, et l'ensemble de ces nuances émanait d'une sûreté technique qui devait exciter la plus grande surprise. Pas un trait qui ne pût être un modèle de l'impression la plus clairement rendue; pas une note hasardée ou sourde; le tout partant en abondance et d'un seul jet, avec le calme le plus assuré au milieu de cette exubérance de vie artistique. Le thème du troisième morceau était le ravissant *andante* de la sonate en *la* mineur de Beethoven. Le musicien l'a nommée le *tremolo*, d'après le caractère du moyen qui y est fréquemment employé. La beauté de la cantilène emporte l'ensemble de la composition dans une sphère supérieure; le virtuose la fit ressortir du milieu des passages les plus difficiles avec la sensibilité la plus profonde, et cette réunion de la plus belle invention musicale, avec l'exécution la plus accomplie, arracha des applaudissements tels qu'on crut un instant à un *bis* que demandaient déjà plusieurs voix. La discrétion y fit cependant renoncer, car, dans cette soirée, l'artiste payait suffisamment de son talent. Quant à l'intéressant morceau nommé le *songe de Tartini*, ballade que Panseron a composée d'après l'anecdote connue où le diable joua admirablement en songe à Tartini une sonate que celui-ci put écrire de souvenir, et qu'il intitula *sonate du diable*; quant à ce morceau, disons-nous, l'on n'en peut parler sans faire une mention particulière de la cantatrice qui soutint l'autre moitié du concert; le journaliste doit franchement avouer que, depuis les temps où retentissaient les voix miraculeuses des Schechner et des Catalani, il n'a jamais été remué par le son d'une voix féminine, aussi profondément que par celui de cette jeune cantatrice âgée de 18 ans. Ce n'est pas que ce son soit beau, absolument parlant; au contraire, l'organe a des parties défectueuses; mais on y sent une âme, un esprit, ou, si l'on veut, ce qu'on pourrait appeler la physionomie de la voix, et c'est cette expression individuelle qui ément à ce point le soussigné. D'ailleurs cette voix est déjà fort remarquable à raison de son étendue des plus rares, car elle embrasse au moins deux grandes octaves et demie. Nous nous rappelons en effet avec certitude avoir entendu au grave un *fa* dièze, et un *ut* à l'aigu. Il nous semble même que dans son premier air la cantatrice a vigoureusement attaqué des sons plus graves encore; mais comme nous n'avons pas pensé en ce moment à traduire ces sons en notes connues, nous ne pouvons rien assurer à cet égard, et pourtant cette voix n'a point au grave le caractère du contralto; nous la désignerions plutôt comme un mélange de soprano et de ténor, de sorte que la partie basse a de l'affinité avec le violoncelle, et la partie élevée avec le violon. Nous n'avons en effet jamais entendu voix humaine qui rappelât davantage les propriétés de ces deux instruments. A ce rare don de la nature, l'artiste réunit une étude dirigée plus évidemment d'après un type de génie que d'après un plan méthodique, mais qui n'en reste pas moins étonnante; et ce qui vaut mieux que tout cela, c'est qu'elle apporte une intime vocation artistique qui donne à son exécution le caractère le plus décidé. La première scène qu'elle chanta, était un véritable concerto de violon, moins à cause du nombre et de la rapidité des traits que de quelques relations de tons particulières à cet instrument, et fort incommodes pour la voix, ce qui n'a pas empêché qu'elle ne les rendît avec un brillant et une habileté qui tiennent du prodige. Des maîtres de chant et de composition du vieux temps s'arracheraient les cheveux en entendant des atteintes si cruelles aux lois qui devraient régir la voix: des suites entières d'intervalles-diminués grands et petits, des traits et des arpéges sur les accords les plus dissonants; bref, les difficultés les plus diaboliques qu'on puisse imaginer en fait d'intonation. Les autres morceaux de chant étaient d'un style plus caractérisé, ou se pliaient davantage aux habitudes reçues à cet égard. L'exécution des chansonnettes emprunta beaucoup de vivacité au naturel de la cantatrice, qui eût suffi à traduire les paroles espagnoles. Dans le morceau final dont nous parlions tout à l'heure, Mlle Garcia et M. de Bériot réunirent leurs talents de manière à les fondre en un tout harmonique; ce morceau était de style comique, mais entièrement calculé pour faire paraître sous le jour le plus complet une foule de finesses brillantes et de traits caractéristiques qui sont propres aux deux exécutants: chacun des couplets, qui sont assez nombreux, fut accueilli avec de bruyants applaudissements; et le triomphe simultané des deux bénificiaires termina ainsi cette soirée, l'une des meilleures en ce genre que nous nous rappelions depuis bien des années. Le talent du virtuose et celui de la cantatrice sont d'ailleurs de nature si variée, qu'ils fourniraient encore ample matière à l'examen attentif et à l'analyse. Dans la crainte de trop nous étendre, nous supprimons des considérations qui se pressent en foule, et, par exemple, la comparaison de M. Bériot avec les autres artistes de la nouvelle école française, Ernst, Panofka, Vieuxtemps, etc.; sans doute d'autres concerts, que le public appelle de tous ses vœux, nous en donneront plus d'une fois l'occasion.

L. Rellstab.

CONCERT DE M. MOSCHELES, A LONDRES.

Le concert qui a eu lieu vendredi dernier à Hanover-Square était monté sur une échelle magnifique, et offrait aux auditeurs des jouissances d'un ordre bien supérieur à ce qu'on peut attendre ordinairement d'un concert à bénéfice. Pour rendre avec le respect conve-

Digitized by Google

nable les grandes compositions qui devaient être exécutées, M. Moscheles avait rassemblé un orchestre composé des premiers instrumentistes, orchestre plus nombreux que celui de la société philharmonique, un chœur bien nourri et plusieurs de nos chanteurs les plus distingués. La soirée s'ouvrit par cette belle et fantastique ouverture de Mendelsohn, *le Songe d'une nuit d'été*, qui fut dite avec une précision et un sentiment admirables. Mme Bishop et Mlle Hawes chantèrent ensuite le beau duo de la *Proserpine* de Winter, *Ti veggo, t'abbraccio*, dans lequel Mmes Billington et Grassini avaient coutume de transporter le public d'autrefois. Nos deux contemporaines y mirent beaucoup de douceur et d'élégance, mais laissèrent à désirer complétement cette chaleur de sentiment, cette expression passionnée que des chanteurs italiens n'eussent pas manqué d'y mettre. Les exclamations entrecoupées de ravissement par lesquelles s'ouvre ce morceau furent dites avec un degré de tranquillité qui ferait croire que les belles cantatrices ne comprenaient pas le sens des paroles. Cette froideur de manière est le péché d'habitude de nos chanteurs anglais, et très-peu d'entre eux réussissent à s'en défaire. M. Moscheles déploya dans son concerto en *mi* majeur, composition de l'ordre le plus élevé, toutes les qualités du grand virtuose, jugement consommé, goût, expression, et l'exécution d'une largeur spleodide. Un pareil ouvrage, ainsi joué, vaut cent fois les vulgaires et incohérentes fantaisies qui font rage de nos jours. Une autre composition de Moscheles, également classique et magistrale, son duo de l'*Hommage à Haendel*, fut exécutée ensuite par l'auteur et par M. Dœhler, avec la plus grande perfection. C'est là une musique toute différente de celle que M. Dœhler a choisie en pareille occasion, et beaucoup plus digne du talent de cet artiste. La fantaisie de Beethoven (combien sont inégales les choses qui passent aujourd'hui sous ce nom!) pour piano et orchestre, ayant pour conclusion un chœur à la louange de la musique, est un morceau fort intéressant; chaque mesure porte le cachet de l'originalité, de la hardiesse de conception, réunies d'une façon fort remarquable à un plan clair, à des effets simples et à une séduisante beauté de mélodie.

La seconde partie du concert était entièrement remplie par la symphonie de Beethoven, avec chœurs, qui a duré plus d'une heure; elle a été admirablement exécutée sous la direction de M. Moscheles, et a paru charmer infiniment beaucoup d'amateurs; c'est sans doute un grand et noble ouvrage plein de beauté; mais après l'avoir entendue chaque fois qu'elle a été exécutée à Londres, nous devons confesser notre septicisme endurci à l'égard de la valeur de cette composition considérée dans son ensemble; nous n'y pouvons rien découvrir qui surpasse les symphonies en *ut* mineur et pastoral, où l'ouverture d'*Egmont*, qui (toute brève qu'elle soit) est probablement la plus grande et la plus pathétique des compositions instrumentales de Beethoven. La partie chorale de cette symphonie est décidément inférieure, en beauté et sous le rapport vocal, au chœur qui termine la fantaisie pour piano exécutée auparavant.

La salle était comble, et M. Moscheles a été couvert d'applaudissements chaleureux, dus à son caractère distingué et à ses talents. (*Morning Chronicle.*)

REVUE CRITIQUE.

QUATRE MÉLODIES,

Par M. H. Bertini, jeune. — Grande fantaisie sur un thème de de Paccini, par H. Bertini.

N° 1 *L'âme*. La mélodie de ce morceau est chantante et d'un caractère reposé; l'accompagnement en est bien varié et l'harmonie d'une bonne facture quoiqu'elle n'offre rien d'absolument neuf; toutefois l'ensemble de la composition nous paraît un peu pâle. N° 2. *L'orage*. L'orage commence par une sorte d'introduction pleine de force et d'originalité; l'harmonie en est très-bien choisie; l'*andante* qui suit n'est pas tout à fait aussi heureux; nous y avons pourtant remarqué plusieurs belles modulations, une, entre autres, où l'auteur, après avoir passé de *fa* dièse en *mi* mineur et de ce ton en *fa* majeur, retourne ensuite en *fa* dièse majeur. L'accompagnement est travaillé avec soin. N° 3. *Ballade*. Il y a beaucoup d'énergie et de mouvement dans ce morceau; des quatre mélodies, c'est sans contredit la plus saillante, tant pour le chant que pour l'accompagnement; l'harmonie en est bonne; en un mot c'est une inspiration chaleureuse et parfaitement rendue. N° 4. *Paysage*. Autant il y a de coloris dans *la Ballade* de M. Bertini, autant son *Paysage* nous paraît monotone. C'est en vain qu'il a voulu pallier ce manque de caractère par des changements dans l'harmonie, son œuvre n'y gagne absolument rien; peut-être ce défaut vient-il du rhythme qui garde toujours à peu près la même coupe du commencement à la fin. En général, il y a d'excellentes idées dans les mélodies de M. Bertini, et ses accompagnements sont toujours traités avec conscience et talent.

Fantaisie sur un thème de Paccini. — L'auteur a choisi la strette de la fameuse cavatine de Niobé. La première variation demande à être jouée légèrement, mais il faut toutefois bien indiquer le chant pour le faire ressortir de l'accompagnement qui est travaillé. La deuxième est très-brillante et d'une exécution assez difficile. Dans la troisième le chant et l'accompagnement alternent et changent de main à chaque instant; cette variation peut être considérée comme une excellente étude. La quatrième, quoique brillante, n'offre pas de grandes difficultés; mais elle est moins origi-

Digitized by Google

nale que les précédentes. Après cette quatrième variation vient une fantaisie dans laquelle M. Bertini a introduit un tour de force en donnant une mesure 3/4 à la main droite tandis que la main gauche joue 2/4; mais comme l'auteur a écrit pour celle-ci des triolets, l'exécution de ce passage est loin d'être aussi difficile qu'elle le paraît au premier abord.

Dans un moderato 12/8, en *fa* majeur, l'auteur reprend le thème principal, mais il lui donne beaucoup plus de noblesse par la forme de son accompagnement. La dernière partie est brillante, bien travaillée et termine dignement la composition.

Ce morceau est écrit et doigté avec beaucoup de soin; nous y avons reconnu l'habileté qui distingue toutes les œuvres de M. Bertini; cette fantaisie exige une exécution parfaite.

G. Kaltner.

NOUVELLES.

*** Le début de M. Candia, qui était annoncé pour les premiers jours du juin, paraît devoir être ajourné à une époque indéterminée. Le travail auquel il s'est livré comme chanteur lui permettait de nous faire entendre sa voix qu'on dit admirable; mais ce qui l'éloigne encore de notre première scène lyrique, c'est sa complète inexpérience comme acteur. Il prend en ce moment des leçons de Michelot.

*** Mlle Verny du Pauw continuera ses débuts par le rôle de la Reine dans le bel opéra de *Moïse*, qu'on va donner en entier.

*** Les *Huguenots* viennent d'être représentés à Munich sous le titre : *les Anglicans et les Puritains*. La censure n'avait permis la représentation de cet ouvrage que sous la condition que le poëme serait entièrement changé. Malgré cette barbare mutilation, la musique de Meyerbeer est sortie victorieuse d'une aussi rude épreuve, et, à Munich comme partout, la partition des *Huguenots* a obtenu le plus brillant succès.

*** M. Kalkbrenner vient d'arriver à Paris, après avoir obtenu du brillants succès à Munich. Son voyage à Vienne a été interrompu par le départ de l'empereur pour Milan.

*** Mlle Flécheux quitte l'Opéra pour se rendre à Anvers, où elle est engagée. Puisse le ciel lui rendre la voix qu'elle a malheureusement perdue à Paris!

*** Pendant l'absence de Mme Damoreau, Mlle Rossi sera chargée du rôle d'Angèle dans le *Domino Noir*. Certes on ne dira pas que la délicieuse partition de M. Auber a gagné au change.

*** Le plus beau des chanteurs de l'Opéra-Comique, M. Jansenne, quitte le théâtre de la Bourse pour se rendre à Bruxelles. C'est une réquisition que personne n'enviera aux Belges.

*** Après avoir donné *huit concerts* dans l'espace d'un mois, *Liszt* est parti de Vienne pour se rendre à Venise, où il est arrivé. On nous écrit que l'enthousiasme était au comble à son dernier concert, qu'il a donné au bénéfice des pauvres, dans la grande salle des Bals masqués, qui contient plus de trois mille personnes. La recette s'est élevée à près de 20,000 fr. Les dilettanti et les pauvres de Vienne béniront ce digne artiste, qui consacre avec tant de loyauté son magnifique talent au soulagement de l'humanité.

*** Une ville de province vient de donner un exemple qui mérite d'être suivi, car il apprend la manière la plus délicate de décerner à un artiste la récompense de son zèle et de son talent. Le chanteur Wazot, qui a joué à Beziers, d'une manière remarquable, le rôle d'*Eléazar* dans *la Juive*, a reçu vers la fin de l'année théâtrale, à titre de présent offert à la fois par les amateurs de la ville et les artistes de l'orchestre, une PARTITION du chef-d'œuvre d'Halevy. Nous savons que cet usage si honorable commence à s'introduire; dernièrement, le chef d'orchestre d'un des ces théâtres secondaires, ayant composé un morceau de musique tout exprès pour un ouvrage nouveau, l'un des auteurs, au lieu de lui payer une somme d'argent, comme c'était autrefois la coutume, presque humiliante pour des artistes, lui a offert une PARTITION moderne d'un prix au moins équivalent. Ce chef d'orchestre, homme d'un vrai mérite, bien supérieur à son poste, a paru sensible à ce témoignage de l'estime qu'il inspire.

*** Un transfuge de l'Opéra de la Haye, le premier ténor Albert, vient de débuter avec un grand éclat au théâtre de Bruxelles, dans le rôle d'*Eléazar* de la *Juive*. On annonce que ses débuts, qui ne seront plus désormais qu'une affaire de forme, vont se continuer dans *Robert* et dans les *Huguenots*.

*** Mlle Pauline Garcia, sœur de l'illustre et à jamais regrettée Malibran, vient d'arriver à Berlin avec son beau-frère, M. Beriot; ils y recueillent, pendant la réunion de plusieurs souverains du nord qui s'y sont donné rendez-vous, le même enthousiasme que le public de l'Allemagne leur a partout prodigué sur leur passage.

*** Le ténor Teysseira fait des progrès rapides dans la faveur des dilettanti de Bordeaux. La critique locale s'extasie sur *l'expression délicieuse* qu'il a mise dans la romance des *Huguenots*, *Plus blanche que la blanche hermine*.

*** Le retardataire Boulard vient enfin de se rendre à son poste à Rouen; le public, à la fois équitable et sévère, de théâtre des Arts, a salué de marques de mécontentement l'entrée de l'artiste dans la *Juive*, pour le punir de son inexactitude; en revanche il l'a vivement applaudi pendant le cours de la représentation pour le talent dont il a fait preuve.

*** Mme Minoret vient d'obtenir à Lyon un éclatant succès dans les *Huguenots* et *Robert-le-Diable*. La seconde ville du royaume, fière de ce nouveau talent qui vient compléter l'ensemble dû à Mme Sallert, à Sirau et Lesbros, proclame en ce moment à haute voix son théâtre *le rival de l'Académie royale de musique*.

*** Le théâtre de Bruxelles s'inquiète de la perte probable de *Canaple*, chanteur favori du dilettantisme belge. Cet artiste, qui est, dit-on, appelé à Paris par un bel engagement, offre de payer le dédit de 9,000 fr. stipulé dans le contrat qui le lie actuellement. Il paraît qu'on lui oppose des tins de non-recevoir, fondées sur quelques clauses litigieuses que les directeurs habiles ont toujours soin de glisser dans les engagements les plus clairs, comme autrefois, dit-on, en Pologne, on glissait toujours quelques causes de nullité dans tous les mariages.

*** Nouveau deuil pour le monde musical. Paris n'a pas oublié, depuis l'année dernière, Mme Crescini, jeune et belle cantatrice que lui avait envoyé Venise, et qui fit le charme de nos salons et de nos concerts publics. Elle vient de mourir à Kiew, où elle passait en se rendant de Varsovie à St-Pétersbourg.

*** Un chanteur, nommé Jouanne, rencontre beaucoup d'opposition à Rouen, où, au revanche, Mme Rifaut est la bienvenue auprès d'un des publics les plus difficiles et les plus chicaneurs de la France, public normand, c'est tout dire.

*** Des chanteurs bagnerais, au nombre de quarante, tous élèves du Conservatoire établi à Bagnères par M. Roland, et revêtus de l'uniforme montagnard, en sont fait entendre récemment à Toulouse avec beaucoup de succès. Ils se rendent à Paris, et ensuite à Londres pour y donner des concerts. On vante la beauté de leurs organes, l'éclat et l'originalité de leurs chants *pyrénéens*.

*** Fiasco presque complet de la troupe italienne en représentation à Marseille. On avait ouvert par *Il Pirata*, de Bellini. La Prima Donna a essuyé un si malencontreux accueil, qu'il a fallu sur-le-champ la remplacer par une autre qui se trouvait par hasard dans la ville; et Dieu sait ce que peut-être une Prima Donna de hasard. Celle-là néanmoins a réussi; le premier ténor était enroué. On a été plus heureux avec *Il Furioso*, de Donizetti, où deux artistes ont plu, la signora Garibaldi, contr'alto, et un jeune virtuose natif de Montpellier, nommé Dor-Laborde.

*** Auguste Nourrit vient de débuter au Havre dans *Robert-le-Diable*, avec un succès éclatant. Il paraît avoir été bien secondé par les autres artistes qui débutaient comme lui ou faisaient leur rentrée après une absence. Malgré leur émotion ils ont chanté avec beaucoup d'ensemble; car, pour parodier une phrase de Montesquieu, la peur de chacun était contenue par la peur de tous. L'orchestre a contribué au bon effet de cette représentation qui, écrit un témoin, n'a été qu'une suite de triomphes.

*** Mercadante écrit, pour le théâtre de la Scala, une partition en trois actes.

*** Lareine Victoria et sa mère, la duchesse de Kent, ne manquent pas, dit-on, une seule représentation des chanteurs italiens au *Queen's-Théâtre*. Tout récemment, la Norma, par Lablache, Mmes Grisi et Albertazzi, a produit un effet merveilleux malgré l'absence de Rubini, qu'une indisposition avait forcé d'abandonner son rôle à un obscur remplaçant, M. Tété.

*** Cette année encore, M. le comte d'Appony a donné deux matinées dansantes à Auteuil, où le monde fashionable et les femmes les plus élégantes de Paris se trouvaient réunis. M. Tolbecque, l'habile chef d'orchestre des bals de la cour, y faisait entendre, pour la première fois, les trois quadrilles de *Guido* et *Ginevra*, et le *Pâtre sicilien*. Ces contredanses, très-dansantes, ont obtenu un succès assez éclatant pour que l'orchestre de M. Tolbecque fût obligé de les répéter à la demande générale des danseurs.

*** Le brillant danseur Carey a quitté Naples pour se rendre à Moscou; dans ces contrées de la routine, la danse des hommes n'a pas encore succombé sous l'attaque des novateurs.

*** La comtesse de Rossi (Mlle Sontag) est à Paris depuis quelques jours; elle doit partir incessamment pour Saint-Pétersbourg, où son mari est envoyé comme ambassadeur du roi de Sardaigne.

*** Tandis que l'orchestre et M. Valentino, l'habile chef des concerts Saint-Honoré, rivalisent de zèle pour exécuter les chefs-d'œuvre de Beethoven et de Mozart de la manière la plus admirable, les orchestres *Musard* et *Julien* ouvrent des jardins pour amuser les amateurs de quadrilles. Ces deux derniers établissements attirent beaucoup de monde.

*** M. A. Boshrer est arrivé à Paris avec sa jeune fille, âgée de neuf ans, qui a, dit-on, un talent extraordinaire sur le piano. Il donnera sans doute incessamment un concert, afin que nous puissions juger cette merveille.

*** Notre célèbre violon, Lafont, vient de donner un concert très-fructueux à Amiens.

*** M. Sudre, avant son départ pour l'Allemagne, donnera, le 10 de ce mois, à deux heures précises, à la grande salle des concerts du Conservatoire, une séance complète sur la *langue musicale*, suivie d'un concert vocal et instrumental, et terminé par les expériences sur la *téléphonie*. Cette matinée présentera également un attrait des plus puissants; c'est une scène en *vers* et en *musique*, analysant parfaitement les différentes applications de la méthode de l'ingénieux inventeur, suppléant ainsi à toute espèce de préambule et de discours, et qui doit être exécutée par Mlles Victorine Hugo, Rosalie Villaume et M. Sudre.

*** Dimanche dernier, le concert de *Ménestrel* avait attiré la foule dans la vaste enceinte de Vauxhall; Mme Jenny Lepius a été vivement applaudie dans le duo de la *Neige* qu'elle a chanté avec Ponchard d'une manière très-brillante.

*** La dernière livraison de la troisième édition du *Dictionnaire général et grammatical des dictionnaires français*, par Napoléon Landais, a paru aujourd'hui. Les exemplaires complets sont dès à présent en vente au prix de 26 fr. les deux volumes pour Paris, et de 30 fr. pour les départements, rendus *franco*. Il ne sera délivré de livraisons détachées que jusqu'au 20 juin. On souscrit à Paris, au bureau des Dictionnaires, rue des Filles-St-Thomas, 5; dans les départements, chez tous les correspondants et sous-correspondants de la société des Dictionnaires, et chez tous les libraires de France et de l'étranger.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

ADAM. — Mosaïque, 4 suites de mélanges des morceaux favoris de l'opéra Guido et Ginevra, arrangés pour le piano. Chaque suite. 7 50
— Galop brillant pour le piano, sur un motif de Guido et Ginevra. 5 »
DUVERNOY. — Op. 85. Trois fantaisies pour le piano, sur des motifs de Guido et Ginevra, n. 1, 2, 3, chaque. 6 »
DOEHLER. — Op. 20. Rondino pour le piano, sur un air de la Festa della Rosa. 7 50
— Op. 18. Amusement de salon; fantaisie brillante sur l'air favori: le Cor des Alpes. 7 50
— Op. 15. Dernière pensée de BELLINI, variée. 7 50
— Op. 17. Fantaisie sur Anna Bolena. 7 50
— Op. 6. Fantaisie sur des motifs de Robert-le Diable. 7 50
PAROPKA et ROSENGAIN. — *Bellini des solons*. 3 grands duos pour piano et violon, concertants sur des motifs de la Straniera, la Sonnambula, et il Pirata:
N. 1 La Straniera.
2 La Sonnambula.
3 Il Pirata.
Prix de chaque duo: 9 »

TOLBECQUE. — 3 quadrilles de Guido et Ginevra, pour orchestre, Nos 1, 2, 3. Chaque. 9 »
Le même en quintetti pour piano à 2 et 4 mains, pour 2 violons, 2 flûtes, et cornets à piston.
— Le Gardo à vous, quadrille à grand orchestre. 9 »
Le même en quintetti, pour piano à 2 et 4 mains, pour 2 violons, 2 flûtes, et cornets à piston.
JULLIEN. — Quadrille universel pour orchestre. 9 »
Le même en quintetti, pour piano à 2 et 4 mains, pour 2 violons, 2 flûtes, 2 cornets à piston.
ROSENGAIN. — 2 Rondeaux pour le piano, sur des motifs des Huguenots, Nos 1 et 2. Chaque. 8 »
SCHWERKA. — Op. 53. Ch. 5. Divertissements brillants et non difficiles, sur des motifs de Guido et Ginevra:
N. 1 Sur Reine des Anges
2 — Souvenance de mon enfance.
3 — Sous cette voûte sacrée.
Prix de chaque numéro. 6 »

PUBLIÉE PAR H. TROUPENAS ET COMP.

H. BERTINI. — Op. 120. Grande fantaisie à 4 mains pour le piano, sur les motifs du Domino Noir. Prix. 9 »
CZERNY. — Op. 508. 3 Rondeaux caractéristiques sur des motifs du Domino Noir. Chaque. 6 »
DOEHLER. — Op. 12. Variations de bravoure sur Gustavo. 7 50
HENRY HERZ. — Bolero, favori du Domino Noir. 6 »
S. THALBERG. — Op. 28. Deuxième livre d'études. 12 »
MUSARD. — Le Nain du Roi, quadrille pour piano. 4 50
— Les Chasseurs au bal, quadrille en quintetti. 4 50
— Les pensées de ROSSINI, *id.* 4 50
WALKIERS. — Ouverture du Domino Noir, arrangée pour 2 flûtes. 5 »
— Airs du Domino Noir, arrangée pour 2 flûtes, 2 suites. Chaque. 7 50

PUBLIÉE PAR MESSONIER.

L. CLAPISSON. — Six mélodies nocturnes à 4 voix, exécutées à l'Académie royale de Musique:
N. 1 Les Sbires. 4 50
2 La Sérénade. 4 50
3 Les Maraudeurs. 4 50
4 La Nacelle. 4 50
5 Le Nant Noir. 4 50
6 Le Mai. 4 50
Les six réunis. 18 »
— La Bonderie, romance piano. 2 »
TH. DOEHLER. — Op. 6. Rondeau brillant sur Zampa. 6 »

PUBLIÉS PAR PETIT.

Mlle ATH. BARBELOCQUE. — La Fugitive, valse pour le piano. 2 »
Mme LAURE BRICE. — Le Chant des Montagnes, romance avec accompagnement de hautbois ou flûte.

PUBLIÉE PAR S. LATTE.

G. CARULLI. — Méthode de chant. 20 »

PUBLIÉE PAR RICHAULT.

A. KUMMER. — Op. 22. 3 duos brillants et non difficiles pour 2 violoncelles. 9 »
SCHAN. — Op. 6. 3 nocturnes. 6 »
CHERBI. — Op. 419. Rondino sur un thème de Gianni di Calais. 4 50
BURGMULLER. — La Romanesca à 4 mains. 4 50
HAUMANN. — Op. 7. Variations pour le violon sur un thème original. 12 »

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

F. HUNTEN. — Op. 94. Trio brillant pour piano, violon et violoncelle. 12 »
BOOO. — Cinq duos nocturnes pour hautbois et piano, Nos 1, 2, 3, 4, 5. Chaque. 7 50
H. HERZ. — Thème original à 4 mains. 9 »

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. — N° 23.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr	Fr.	c.	Fr.	c
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 10 JUIN 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Sonate en la mineur de Beethoven, par H. PANOFKA. — 3e Messe solennelle de Lesueur, par BERLIOZ. — Les *Huguenots* à Munich. — Correspondance particulière, Londres. — Nouvelles.

SONATE EN LA MINEUR DE BEETHOVEN.

(*Extrait du journal d'un artiste.*)

Dans la nuit du 1er février 1833, la place St.-Étienne à Vienne offrait un aspect des plus imposants. La pureté du ciel, le doux éclat de la lune, le calme de la nuit, auquel le voisinage de la cathédrale gothique donnait un caractère religieux, tout contribuait à émouvoir ceux qui étaient témoins de ce magnifique spectacle. Le silence avait succédé à l'agitation tumultueuse d'une grande capitale. La foule bruyante et bigarrée qui, pendant le jour, encombrait la place, avait passé sans laisser de traces, et l'on eût été tenté de croire que cette vaste solitude n'avait jamais été animée.

Deux jeunes gens, qui se donnaient le bras, se trouvaient seuls en présence de la majestueuse église : tous deux artistes, Henri et Ludwig venaient de passer ensemble la soirée. Ils ne se connaissaient que depuis peu, et cependant ils ressentaient l'un pour l'autre cette douce sympathie qui rapproche les âmes et les unit par d'invisibles liens. C'était dans cette soirée qu'ils avaient eu pour la première fois un entretien sérieux et profond sur la musique; ils s'étaient confié le but de leur existence; ils avaient parlé de la puissance irrésistible de l'art auquel ils devaient consacrer toute leur vie; ils s'étaient dévoilé leurs pensées les plus intimes; ils s'étaient compris, et certes il n'existait pas dans le cœur de l'un un seul repli qui ne fût connu de l'autre.

Tel est le pouvoir d'un instant! Un instant nous voit naître, un instant nous inspire l'amour, un instant nous transporte dans le sein de l'Être suprême et nous révèle sa gloire! il avait suffi d'un instant pour donner naissance à une amitié qui portait déjà d'aussi heureux fruits.

Il était près de minuit lorsque les deux amis quittèrent leur demeure sans but arrêté. Le tableau de cette belle nuit d'hiver les plongea dans de grandes méditations, et, sans s'en apercevoir, ils arrivèrent jusqu'à la place St.-Étienne.

Quel que fût l'intérêt de leur conversation, quelque peu disposés qu'ils fussent à se laisser distraire par les objets extérieurs dans des moments où ils étaient entièrement recueillis en eux-mêmes, ils ne purent résister à l'impression que produisit sur eux l'aspect du monument éclairé par la magique clarté de la lune; et, se laissant aller aux délices de la contemplation, ils

Digitized by Google

cessèrent de parler d'un commun accord. Immobiles à côté l'un de l'autre, ils respiraient à peine, et n'exprimaient ce qui se passait en eux qu'en se serrant la main par intervalles.

L'airain du temple sonna minuit : Henri rompit le silence.

Cette heure, dit-il, est sainte et solennelle; elle sépare la nuit d'avec le jour ; c'est la grande division du temps. Une partie des hommes oublie ses joies et ses douleurs au sein d'un sommeil paisible ; l'autre partie des hommes veille dans la souffrance et dans les larmes. Les uns achèvent leurs travaux; les autres les commencent, et certes ce ne sont point des actes sans importance que ceux qui se méditent et s'accomplissent en ce moment ; vous le sentez comme moi, mon ami : cette heure sera à jamais mémorable pour nous, et vous partagerez le désir que j'éprouve d'éloigner l'instant de notre séparation et de finir la nuit ensemble !

Ludwig pressa son ami sur son cœur, et ravis de la proposition qui devait prolonger les doux moments de l'extase, ils firent encore une fois le tour de la place; et après avoir profondément gravé dans leur âme l'image de cette magnifique église ils retournèrent à la demeure d'Henri. Ils recommencèrent alors à converser sur les merveilles de l'art, sur le caractère sacré de ce langage de l'âme ; sur le bonheur de ceux à qui la Providence a fait don de talent, et surtout d'un sentiment vrai, d'un amour réel pour la musique : ils en étaient venu à parler des moyens de devenir supérieurs lorsque Ludwig, jetant les yeux sur l'accompagnement d'un morceau qui se trouvait sur le piano, conçut le désir de l'exécuter avec son ami.

C'était la sonate en *la* mineur de Beethoven.—Ils n'avaient pas fait de musique ensemble, mais ils s'étaient mutuellement entendus et admirés. Henri saisit son violon, Ludwig s'assit au piano, et comme on ne trouva pas la partie du violon, tous deux se décidèrent à jouer par cœur le chef-d'œuvre du maître.

L'horloge de l'église des Augustins sonna une heure.

La chambre d'Henri était élevée et sonore, éloignée d'autres habitations et parfaitement convenable pour y faire de la musique ; car on n'y craignait ni d'être dérangé ni de déranger personne.

Ils éteignirent la lampe, et Henri commença les quatre premières mesures en doubles cordes. La manière dont Ludwig attaqua ces accords si pleins qui suivent fit pressentir à son ami la manière de rendre cette grande musique, et lorsqu'ils entamèrent le presto en 4/4, et qu'ils mirent tout ce qu'ils avaient de force et de vigueur dans le crescendo qui va de la dix-neuvième à la vingt-quatrième mesure, et amène le chant du piano, ils sentirent qu'ils avaient compris la pensée du compositeur, et qu'ils en rendraient fidèlement les inspirations. Alors ils se laissèrent aller à leur entraînement, toujours croissant, toujours plus passionné; ils alternèrent ces riches accords jusqu'au moment où le gigantesque fortissimo fait place au délicieux chant du milieu.

A cet endroit, où le maître hardi abandonne un instant l'expression douloureuse qui domine dans la première partie du morceau, les tons larges et puissants du violon se marièrent aux beaux accords du piano. Cependant le génie du grand homme n'accorde qu'un instant de relâche, et le thème principal reparaît dans le temps primo, se mêle à une nouvelle phrase tout aussi ravissante, et par un mouvement passionné, amène dans la seconde partie de merveilleuses beautés de transition musicale. Il y a là une magie de composition qui n'est point le résultat d'un calcul, mais qui, profondément sentie, offre aux exécutants de formidables écueils.

Les deux amis s'étaient si bien initiés à l'esprit de l'œuvre, qu'ils surmontèrent assez aisément les difficultés, et ne reconnurent la témérité de leur entreprise que là où l'on entre en *re* bémol majeur.

Ils continuèrent gaiement en s'imitant, pour ainsi dire, eux-mêmes; ils rentrèrent après le point d'orgue dans le thème principal qui prend ici une nouvelle forme, alterne avec les accords, passe par le fortissimo, et revient à la mélodie plaintive du chant du milieu. Partout se rencontrent de nouvelle beautés, partout de nouveaux prodiges inventés par le sublime compositeur, partout le génie impétueux et profond de Beethoven.

Les amis jouaient toujours ; les sons de leurs instruments devenaient de plus en plus éclatants ; cependant ils redescendirent tout à coup au plus doux pianissimo pour redoubler en suite de force avec le retour du thème, jusqu'au soupir interrogateur qui termine la première partie.

Les deux amis demeurèrent silencieux : Henri accorda doucement son violon, et le piano commença le cantabile. La bouche devient muette lorsque le sentiment parle, et quelle langue serait capable de rendre ce qu'expriment ces sons harmonieux? Quel poëte chercherait à peindre par des paroles de semblables délices? Jamais on ne comprit mieux qu'en écoutant ce cantabile la vérité des paroles de Jean Paul qui dit dans un fragment intitulée : *Immergrun unserer gefuhle.*

« Combien ne faudrait-il pas réunir d'âmes, de corps et d'heures d'existence pour te faire goûter un seul moment de cette félicité intérieure que la musique te donne dans une minute, comme si des mains invisibles la répandaient sur toi ! T'est-il arrivé de verser de saintes et douces larmes ; quelque noble qu'ait été ta douleur, la musique te parle la langue de ton cœur, et te rend ces larmes si saintes et si douces. »

Oui, celui qui a pleuré ainsi verse des larmes plus déli-

cieuses encore en entendant ce remarquable cantabile: la délicatesse des sons du violon présente le plus beau contraste avec la force des accords du piano, et la neuvième mesure, avant la fin du thème où le violon chante d'une manière si déchirante, arrache à l'âme vaincue une nouvelle larme qu'on répand avec joie et qu'on voudrait toujours répandre. La première variation, que le piano exécute, est annoncée par un accompagnement gai et sautillant. La seconde, que joue le violon, est assurément une des plus difficiles qu'on ait jamais écrites pour cet instrument, et celui qui exécute comme celui qui entend cette musique respire à son aise, et ne sent plus le poids qui l'oppressait.

Si on admire le noble style du mineur qui suit cette variation, on éprouve une douce joie à la cinquième modulation; on revient ensuite peu à peu au thème, et l'on se perd enfin dans le dernier pianissimo.

Les deux amis se levèrent, et tombant dans les bras l'un de l'autre, ils sécrièrent: — A jamais amitié vraie, dévouée, profonde! Dès ce moment le *vous* froid et cérémonieux fut banni de leurs discours. Ne devait-il pas en être ainsi? ils s'étaient dévoilé leurs pensées les plus intimes; ils se connaissaient si bien! chacun avait lu dans son âme et dans l'âme de son ami: ils sentaient de même, ils s'exprimaient de même, ils ne faisaient plus qu'un, et la musique était le lien qui les unissait, qui les attachait l'un à l'autre. Moments délicieux, moments qu'on ne saurait oublier, moments sanctifiés par le sentiment qui les remplit, agrandis par le bonheur qu'ils faisaient naître, rendus solennels par l'union dont ils étaient témoins!

Beethoven! c'est à ton génie que nous devons cette heure; c'est à ta création émanée de Dieu et toute-puissante comme lui.

Ainsi pensèrent et parlèrent les deux amis, et, fortifiés par cet épanchement, ils commencèrent la dernière partie.

En jouant les autres parties de la sonate, ils n'avaient entendu que l'harmonie résultant de leurs efforts communs et de la fusion de leurs âmes; dans la dernière partie, dont le caractère est plus gai, plus folâtre, les exécutants jouèrent séparément; ils s'abandonnèrent entièrement à la liberté de l'exécution, et se sentirent heureux lorsqu'ils passèrent avec un ensemble parfait du fortissimo de la cinquante-septième à la soixantième mesure du piano du chant du milieu qui offre au violon les mélodies les plus délicieuses.

Lorsqu'ils exécutèrent ces huit mesures, si riches d'effets, qui sont tantôt en 2/4, tantôt en 6/8, ils jouèrent avec une allégresse véritable, et achevèrent avec autant d'énergie que s'ils n'avaient fait que de commencer. Si le sensualisme diminue les forces, les exercices de l'esprit les augmentent. Pleins de vie et d'animation, fiers et satisfaits de leur amitié, ils s'assirent auprès l'un de l'autre, ils cimentèrent le verre à la main leur tutoiement fraternel, et se réjouirent d'être artistes. Ils exprimèrent leur gratitude à la Providence qui leur avait accordé l'amour de l'art et la force de l'exercer; et Henri, qui depuis longtemps avait écrit ses pensées sur le bonheur d'être artiste, heureux de pouvoir se rendre aux prières de son ami qui désirait ardemment entendre la lecture de ces pages, commença en ces termes:

« Celui dans le sein duquel la bonté éternelle a placé le génie que demande l'art céleste, ce souffle divin du créateur, celui-là est par cela même privilégié de la Divinité; il fait partie des élus, il éprouve un bonheur ineffable.

» L'être ainsi doué détermine lui-même l'étendue de ce bonheur par son activité, par le sage emploi des facultés qui habitent en lui, et par l'union de son intelligence avec sa raison.

» La musique, ce langage de l'âme, qui n'est insuffisante que pour les cœurs corrompus, accorde à ceux qu'elle enveloppe de son atmosphère la plus douce satisfaction.

» Le musicien exécutant, ainsi que le poëte, éprouve, en suivant son impulsion instantanée, le bonheur de pouvoir transmettre à l'instrument ses sentiments, et de parler cette langue qui remue l'âme et qui est capable d'exprimer la joie, l'espérance, la béatitude, le ravissement céleste!

» Qu'y a-t-il de plus délicieux que la faculté de créer et d'exécuter? — faculté qui devient le fondement, l'essence de la vie d'artiste, cette vie qui le console dans la douleur, par laquelle il se procure l'ivresse la plus sublime, dans laquelle il peut même trouver une compensation aux mécomptes de l'amour, parce que c'est l'art qui est l'objet de sa passion, qu'il s'en nourrit et qu'il folâtre avec lui au gré de ses vœux et en parfaite harmonie; parce que sa passion est payée de retour par la jouissance d'inspirations toujours nouvelles que la divine musique prête à ses idées.

» La foi et l'amour, ces deux piliers de l'art, ces deux sensations suprêmes qui dominent l'existence, sont les éléments que l'artiste porte en lui-même; ce sont des germes qu'il cultive, et qui doivent produire les fruits destinés à nourrir et à former ceux qui ont reçu la puissance de comprendre la langue divine de l'art.

» La foi et l'amour sont les soutiens, les bases de l'existence, si on entend par là la vie spirituelle, la vie de l'âme.

» En jetant un regard sur la naissance de la musique, nous voyons que ce fut la foi qui eut, avant tous les autres sentiments, avant toutes les autres passions, le besoin de s'exprimer par des chants. Ces premiers chants furent très-imparfaits; mais à mesure que le cœur et l'esprit de l'homme se développèrent; à mesure que

ses sentiments acquirent de l'élévation et de la grandeur; à mesure qu'il éprouva le désir d'unir la musique à la religion, ces chants devinrent plus mélodieux et plus riches en harmonie.

» Et en effet, où existe-t-il un plus puissant mobile d'édification, un moyen plus sûr d'éveiller et de soutenir l'attention que la musique? Lorsque l'on s'est bien pénétré de la toute-puissance de Dieu, de la grandeur de ses œuvres, de l'immensité de son amour; lorsqu'après de ferventes actions de grâces on s'abandonne aux ravissements d'une belle musique, n'éprouve-t-on pas un avant-goût de la béatitude céleste et de la présence de l'Être suprême?

» Un pareil bonheur est le partage de l'homme dont l'âme est pure, dont les sentiments ne sont point corrompus, et qui a reçu du ciel le pouvoir de comprendre les arts et de conserver l'impression qu'ils produisent sur lui... Mais mille fois plus heureux encore est celui qui, outre ce premier pouvoir, possède celui de s'identifier avec l'art, et de mettre dans ses œuvres tout ce qu'il possède d'élévation et de pureté dans l'âme, et de travailler ainsi au bien de l'humanité!

» En vérité! l'artiste se contente de peu pour son bien-être matériel, lorsqu'il jouit de si grandes ressources pour fortifier et ouvrir son âme. Nous voyons ceci vérifié par l'exemple de bien des artistes: ils étaient insensibles aux joies terrestres, mais ils trouvaient dans leur art une satisfaction complète et immense; ils n'avaient plus soif de ces voluptés qui embellissent, à la vérité, la vie ordinaire, mais à l'égard desquelles on reste si rarement dans de sages limites, et par lesquelles l'intelligence se rabaisse si souvent jusqu'à un degré d'abrutissement que les stimulants les plus forts ne peuvent dissiper que momentanément.

» S'il est vrai que ce fut la foi qui éprouva la première le besoin de la musique, l'amour le ressentit plus fortement encore.

» Le pouvoir de la parole abandonne souvent celui qui aime, et il devient incapable d'exprimer ce qu'il éprouve. La musique remplace cette parole et augmente encore la force du sentiment. Elle est une seconde inspiration; elle est libre, et ne ressemble point à la parole retenue par de lourdes chaînes; elle peut exprimer l'amour avec beaucoup plus de force et de vérité que la parole qui manque souvent de clarté, et dit quelquefois tout le contraire de ce que l'on voudrait dire.

» L'âme du véritable artiste est pénétrée de foi et d'amour. C'est la foi et l'amour qu'il exprime dans ses œuvres, et ce sont encore la foi et l'amour qui l'accompagnent toute sa vie, et soutiennent son courage. Ces deux sentiments suffisent à tous ses besoins, et quand même on ne les comprendrait pas, quand bien même on se refuserait à reconnaître cette vérité (ce qui est possible, les arts eux-mêmes étant souvent employés comme stimulants), celui qui les possède est riche, et mille fois plus riche que ces milliers d'hommes qui prennent les arts à leur solde, et en jouissent mollement, ou que ceux qui ne peuvent les comprendre. — Qu'il se tourne vers la belle nature, cette nature dans toute sa pureté que le mal n'a point altérée, et qui, Dieu soit loué, est assez vaste pour le recevoir; la nature le comprendra mieux que toutes les puissances de la terre avec leurs richesses et leurs grandeurs.

» Qu'on demande aux véritables artistes qui ont parcouru le monde, qui en ont connu les joies et les illusions, s'ils ne voudraient pas consentir à passer le reste de leurs jours en présence de la nature pour y goûter, dans toute leur plénitude, les jouissances de l'art: et certainement il n'en existe pas un qui ne réponde que c'est là son plus grand désir.

» Si les circonstances ou sa propre raison obligent l'artiste à parcourir le monde pour se faire une réputation et laisser après lui la célébrité, qu'il parte, et il trouvera, au milieu de bien des déboires, de beaucoup d'amertumes, des sensations douces et consolantes. Mais que celui qui ne saurait apprécier ces avantages ne soit point condamné, que le blâme ne tombe pas sur lui; qu'il se retire, qu'il s'isole avec la nature; qu'il travaille, qu'il crée, qu'il combine sa pureté d'âme, et ne s'inquiète pas si ses productions seront ou ne seront pas comprises du public. Les cœurs simples et vrais, ceux que le monde n'a pas profané de son souffle, seront attirés vers lui par la sympathie; il recevra la force de travailler, et il reste à savoir si les délices qu'il trouvera dans ces simples, mais réelles jouissances, qui, sans éclat, sans prestige, sans ostentation, lui laisseront la fraîcheur de son imagination, ne sont pas préférables aux jouissances plus vives qu'éprouve l'artiste qui est applaudi, que la foule et que la renommée élèvent bien haut. »

H. Panofka.

8me MESSE SOLENNELLE DE LESUEUR.

Il y a longtemps que j'aurais dû parler de cet ouvrage, dont la publication date, si je ne me trompe, du mois de février dernier. Un sentiment irrésistible de tristesse, semblable à celui que nous éprouvons à l'aspect du portrait d'un ami qui n'est plus, me faisait involontairement détourner les yeux de cette partition toutes les fois qu'il m'arrivait de l'apercevoir: c'est que tant de souvenirs se rattachent pour moi au répertoire de la chapelle royale! En comparant à l'époque actuelle le temps où j'allais l'entendre régulièrement tous les dimanches, aux Tuileries, je me trouve si vieux, si fatigué, si pauvre d'illusions!..... Combien d'artistes célèbres que je rencontrais à ces solennités de l'art re-

Digitized by Google

ligieux n'existent plus! combien d'autres sont tombés dans l'oubli, pire que la mort! que d'agitations! que d'efforts! que d'inquiétudes depuis lors! c'était le temps des grands enthousiasmes, des grandes passions musicales, des longues rêveries, des joies immenses, infinies, inexprimables !.... Quand j'arrivais à l'orchestre, Lesueur profitait d'ordinaire des quelques instants qui restaient avant de commencer, pour m'informer du sujet de l'œuvre qu'on allait exécuter, pour m'en exposer le plan, et m'expliquer ses intentions principales. La connaissance du *sujet* traité par le compositeur n'était pas inutile, en effet; car il était assez rare que la partition exécutée aux services ordinaires de la chapelle royale (sous Lesueur du moins) fût une messe proprement dite; il affectionnait particulièrement ces délicieux épisodes de l'ancien Testament, tels que Noëmi, Rachel, Ruth et Booz, Débora, etc., qu'il a revêtus d'une tonique si naïvement patriarcale, si savante dans sa simplicité, et d'un coloris antique si vrai. Je partageais franchement, à cet égard, sa prédilection; de tous les poëmes, la Bible étant sans contredit celui qui prêtait le plus au développement des facultés spéciales de Lesueur; et l'Orient, avec le calme de ses ardentes solitodes, les splendeurs de ses cités immenses, ses antiquités, ses souvenirs et ses fables, ayant toujours été le point vers lequel mon imagination a le plus désiré de prendre son vol.

Après la cérémonie, mon excellent maître, souriant avec bonté à mes exclamations admiratives, m'emmenait quelquefois dans ses longues promenades. C'étaient ces jours-là de précieux conseils, suivis de curieuses confidences. Lesueur, pour me donner courage, me racontait alors une foule d'anecdotes sur sa jeunesse, ses premiers travaux à la maîtrise de Dijon, son admission à la Sainte-Chapelle, son concours pour la maîtrise de Notre-Dame, la haine que lui avait portée Méhul. Il me disait toutes ses peines pour faire jouer son premier opéra; ses craintes, son anxiété avant la première représentation; sa tristesse étrange, son désœuvrement après le succès; son besoin de tenter de nouveau les hasards du théâtre : il avait mis six mois à la composition de *Télémaque;* on avait introduit dans la partition quelques vers *parlés*, afin de pouvoir, malgré le privilége exclusif de l'Académie impériale de musique, monter une tragédie lyrique à la salle Favart. Le ballet des *Faunes et des Sylvains* s'exécutait à la manière italienne, avec la pantomime cadencée et réglée, d'après les mouvements de l'orchestre. Mme Scio, vêtue en Diane chasseresse, était sublime dans le rôle de Calypso. Puis venaient les discussions (car il me permettait de discuter avec lui, et j'usais parfois de la permission un peu plus largement qu'il n'eût été convenable). Sa théorie de la basse fondamentale et ses idées sur les modulations en fournissaient aisément le sujet, à défaut de questions musicales, il mettait volontiers en avant quelques thèses philosophiques ou religieuses, sur lesquelles nous n'étions pas non plus très-souvent d'accord; mais nous avions la certitude de nous rencontrer à certains points de ralliement, tels que Gluck, Virgile, Napoléon, vers lesquels nos sympathies convergeaient avec un égal fanatisme. Après ces longues causeries, il me renvoyait presque toujours, pour se livrer pendant une heure ou deux aux méditations solitaires qui étaient devenues pour lui un véritable besoin.....

Mais j'en viens enfin au sujet de cet article.

La troisième *Messe* solennelle de Lesueur n'a point le caractère grandiose et pompeux qu'on remarque dans les deux premières; les formes en sont oo peu moins développées, mais plus neuves peut-être, et le style est de ceux qu'on ne prévoit pas et auxquels il est difficile de s'attendre. En général, comme presque toutes les productions de ce maître, l'accent expressif de l'ensemble est mis par l'auteur en première ligne: l'harmonie, la mélodie et les dessins d'accompagnement concourent également à le déterminer et à le rendre sensible; viennent ensuite les combinaisons de contrepoint, dont l'objet n'est point de montrer une vaine érudition harmonique ou une habileté à vaincre d'inutiles difficultés, mais bien d'obtenir, par des dispositions ainsi calculées à l'avance, un ordre plus logique dans la succession des phrases, une concordance plus harmonieuse, une unité plus complète entre le chant et l'accompagnement, et un certain effet mystérieux, que les diverses apparitions des contre-chants, transposés à la dixième ou à la douzième autour d'un second thème immobile, ne manquent jamais de produire quand elles sont ainsi ménagées. L'instrumentation ne vient qu'ensuite. L'auteur l'a traitée à peu près à la manière des anciens maîtres de la grande école d'Italie; c'est-à-dire en ne lui demandant que fort rarement des effets à elle propres, et en l'asservissant presque toujours à la masse vocale qu'elle suit, renforce et soutient, sans jamais détourner à son profit l'attention de l'auditeur. Il est rigoureusement vrai de dire que cette *Messe* est avec *accompagnement* d'orchestre.

Le *Kyrie* présente dans les voix deux caractères bien tranchés : une partie du chœur récite la prière sur un rhythme entrecoupé qui lui donne une expression agitée et pleine de terreur, pendant que l'autre chante au-dessous, en notes tenues, un contre-thème grave et solennel, qui bientôt après se retrouve dans les *soprani*, renversé à la douzième. Cette phrase reparaît plus tard, en imitations fuguées de plus en plus serrées, et avec un second contre-thème, dont la mélodie calme et douce fait avec le sujet du contre-point la plus heureuse disparate. C'est là un travail admirable sous tous les rapports, ce qui signifie que l'effet en est très-

Digitized by Google

beau, très-religieux et très-oeuf. Les instruments à vent sont complétement exclus de ce *Kyrie*, et c'est à peine si, dans quelques passages, le compositeur a employé les violoncelles isolément en les séparant des contre-basses. Il n'est peut-être pas inutile de faire observer, en outre, que, selon son usage en pareil cas, pour ne pas répéter trop longtemps les mots *kyrie eleison*, il a ajouté des paroles empruntées, du reste, à celles de la liturgie, qui lui ont permis d'employer toutes sortes de formes rhythmiques, et de varier l'accent de la prière tout en développant avantageusement l'idée principale.

Le *Gloria* me semble moins saillant, peut-être même un peu écourté. Le solo de soprano du *Gratias* est mélodieux; la phrase a autant de suavité que d'ampleur; l'adjonction successive des autres voix augmente peu à peu l'intérêt; l'orchestre ne se compose, comme dans les deux morceaux précédents, que des seuls instruments à cordes : les flûtes, hautbois, clarinettes, cors et bassons ne se montrent qu'à la fin du *qui sedes*, dont le motif, exposé d'abord en *duo* pour deux ténors, devient graduellement, dans la péroraison, trio, quatuor, morceau d'ensemble et chœur développé. A l'exemple des anciens maîtres italiens, ou, pour mieux dire, de presque tous les compositeurs de la fin du siècle dernier, Lesueur ne donnait jamais aux cors que les sons ouverts; c'est tout au plus si, entraîné par l'impérieuse exigence de la mélodie, il s'est permis deux ou trois fois, dans ses nombreux ouvrages, d'écrire le *si naturel du medium* comme note de passage placée entre deux *ut*. Il se méfiait beaucoup de l'aptitude des exécutants pour les sons bouchés, dont le timbre d'ailleurs ne lui paraissait ni agréable, ni bien caractérisé. Entre cette excessive réserve et l'habitude des Italiens modernes, qui écrivent les cors à peu près comme des clarinettes, sans tenir compte de la sonorité, de la justesse, de la possibilité d'exécution, ni de l'opportunité des notes bouchées qu'ils prodiguent avec tant d'étourderie, pour ne pas dire avec une aussi grossière ignorance, il y a sans doute un moyen terme que la raison ni le goût ne désapprouveraient pas.

Le *Credo* débute par une phrase large à deux parties redoublées à l'octave, puis à trois au moment de l'entrée des basses, qui, modulant à la dominante, sert d'introduction à un air en forme de cantique. Cet andante dont la mélodie, sans être très-originale, a cependant une fort belle couleur, débute par une phrase de sept mesures, dont le pendant ne se trouve pas dans la suite du chant, rhythmée de quatre en quatre. Les exemples de cette anomalie sont excessivement rares dans les œuvres de Lesueur. A cet air, écrit trop bas pour un ténor, bien qu'il soit sur la clef d'*ut* de la quatrième ligne, succède un solo de soprano fort court, simple annonce du mystère de l'Incarnation; et après ces mots : *homo factus est*, commence, dans un sextuor dont les parties peuvent être redoublées à volonté, l'histoire de la Passion du Sauveur. Ici, au contraire des morceaux dont nous venons de parler, les violons se taisent; il n'y a que des altos, clarinettes, cors, basses et bassons. La partie du premier soprano contient des notes syncopées sur les mots *passus passus*, d'une admirable intention; ce sont les plaintes et les sanglots des femmes qu'on entend parmi des accents de consternation et de profonde douleur des voix graves. Ce magnifique *andante* finit d'une manière singulière, que les paroles motivent parfaitement : c'est sur les deux derniers *passus*. Le ton est *mi bémol;* après une longue tenue sur le *mi*, les basses, au lieu de prendre le *la* ou le *si* pour faire une cadence plagale ou parfaite, montent sur le *fa* bémol, portant tierce, quarte et sixte augmentée, et retombant sur le *mi* comme si, au lieu de s'arrêter sur la tonique véritable, elles faisaient un repos sur la dominante de *la*. Cette manière de rendre vague la terminaison, le gémissement sourd de ces *fa* bémols et la double dissonance des sixtes augmentées qu'on ne s'attend point à trouver là, font de cette licence une beauté d'expression de l'ordre le plus élevé.

Mais voici quelque chose de plus grand encore et qui appartient plus en propre au génie de Lesueur. C'est l'offertoire, motet en complainte pour un ténor solo, accompagné ensuite de tout le chœur dans sa péroraison.

David, s'étant levé au milieu de la nuit, loue le Très-Haut dans le tabernacle. Les lévites, les prêtres, les saintes femmes, qui, comme le Psalmiste, veillent pour glorifier Dieu, jugent ensuite leurs prières au chant du Prophète-Roi, dont les accents mélancoliques interrompent seuls le calme de la nuit.

Voilà le sujet. Pour un esprit enclin, comme celui de Lesueur, à la contemplation religieuse et imbu des traditions antiques, il n'était pas possible de mieux rencontrer ; mais il faut convenir que celui-ci a été traité d'une manière si poétique et si noble, que, parmi les chefs-d'œuvre dont s'enorgueillit l'art musical, aucun ne peut, sans injustice, lui être préféré. Il n'y a rien, selon moi, dans Marcello, Durante, Palestrina, Jomelli, Scarlatti ou Haëndel, de supérieur, ni peut-être d'égal au sublime de cette inspiration. La première phrase n'est qu'à deux parties; les violons et altos marchent ensemble en octaves avec le chant, produisant sur la basse des tierces, sixtes, quintes, ou des tierces retardées par la suspension de la quarte. Ce vide d'harmonie, ces accords incomplets me semblent parfaitement convenir, non-seulement au caractère de la mélodie, mais aussi au sentiment d'isolement, de solitude et d'humilité qu'il s'agissait d'exprimer. « Je me suis levé au milieu de la nuit pour me confier

» à toi, Seigneur! ne détourne pas ta face. J'ai veillé, » je suis devenu comme le passereau resté seul sur un » toit. Mes jours ont décliné comme l'ombre. » Au *vigilavi* (j'ai veillé) la voix s'élève sur le *fa*, dominante du ton principal, *si* bémol mineur, et la basse, montant sur le *sol* bémol, produit une dissonnace de septième majeure, qui rend bien la tristesse et la souffrance dont ce retour sur lui-même remplit l'âme de David. Cet accord, par l'addition du *si* de l'alto, est le premier où l'on entend trois parties; mais l'harmonie à deux revient presque aussitôt sur une basse dont je ne puis m'empêcher de faire remarquer l'admirable étrangeté. Le chant donne deux fois de suite *re, mi, re re;* la basse prend sous le premier *re* le *la* portant sixte et quarte; on croit à une cadence en *re* bémol; mais sous le *mi* du chant, la basse est redescendue au *sol* bémol, et le *fa* de l'alto est allé doubler à l'octave le *sol* de la basse; de sorte qu'au lieu de l'accord de dominante que l'oreille attendait, on n'a qu'une sous-dominante portant la sixte *toute seule;* la conclusion est indéfiniment éloignée, et ce n'est qu'après une répétition de cette surprise d'harmonie que la sixte-quarte obtient enfin sa résolution, et que la cadence a lieu en *re* bémol.

Un effet analogue et peut-être plus beau reparaît à la seconde entrée du chœur dialogué (*ante Deum procidamus*). Quand le chœur dit : *Te rogamus*, sur les notes *mi, re, mi, fa*, la basse va de *sol* sur *la*, portant sixte et quarte du ton *re;* et quand David seul répond : *Audi nos*, toujours sur les mêmes notes *mi, re, mi, fa*, le *sol* de la basse, au lieu de monter au *la*, descend sur le *fa* portant une autre sixte et quarte, celle du ton de *si* mineur. Alors les basses vocales et instrumentales commencent une pédale tonique, frappée trois fois dans chaque mesure, qui continue jusqu'à la fin; au-dessus la voix de David, mêlée à celle des femmes, reprend le premier thème (*In media nocte*) rendu plus gémissant et plus triste par une succession chromatique qui change la suite de la phrase. Le morceau se termine au mot *audi* (écoute), par une longue tenue sur l'accord incomplet de *si*, sans quinte; le *re* bémol, se trouvant incomparablement moins fort que la tonique donnée par les quatre cinquièmes des instruments et des voix, n'est là évidemment que pour conserver le sentiment du mode mineur qui se serait plus ou moins affaibli en prolongeant la tonique toute seule.

L'affection et la reconnaissance ne m'aveuglent point, je le crois; ce motet, fût-il de mon ennemi le plus intime, je ne le trouverais pas moins prodigieusement beau. C'est là une pensée de poëte merveilleusement rendue en musique; c'est un plan grand et simple, exécuté avec un bonheur qui ne se dément pas un instant. L'imagination la plus puissante ne se représenterait ni mieux ni autrement, j'en suis convaincu, le chant du Roi-Prophète, chant mélancolique, naïf, mais solennel cependant, qui s'élève, avec la triste psalmodie des lévites, au milieu du temple de Jérusalem, sans troubler le calme de la nuit, plus que ne le font au même instant les astres scintillants au ciel, et la lune dont les pâles lueurs argentent le fatal Calvaire.

Pour le morceau de l'élévation, Lesueur a réuni le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*O salutaris*. En les fondant ensemble, il a produit un chœur dont les dimensions dépassent de beaucoup celles qu'on donne ordinairement à cette partie de la messe, et dont le caractère, d'abord calme et pompeux, s'anime jusqu'à la dernière phrase « *O salutaris hostia quæ cœli pandis ostium* », et amène une péroraison pleine d'exaltation religieuse et d'éclat. *L'Agnus* a beaucoup de grâce, et je le trouverais tout à fait digne de ce qui précède s'il ne rappelait évidemment le chœur des ombres heureuses dans les Champs-Élysées d'Orphée, « cet asile aimable et tranquille, » tant pour l'aspect général, que pour la coupe des phrases et la direction des dessins mélodiques. Mais cette partition est assez riche de choses neuves pour qu'on puisse pardonner aisément à l'auteur d'avoir laissé courir sa plume avec un peu trop d'indulgence en écrivant les dernières pages. Ceux qui l'entendirent, il y a quelque dix ans, à la chapelle royale, et qui s'en souviennent certainement encore, seront de notre avis; quant aux musiciens attentifs, qui n'ont aujourd'hui pour la connaître que la lecture ou une exécution au piano, malgré ces chances défavorables, nous espérons qu'ils ne nous démentiront pas.

H. Berlioz.

LES HUGUENOTS, A MUNICH.

On sait que les âmes pieuses de Munich n'avaient pu supporter l'idée qu'on mît en scène dans cette ville, en 1838, des catholiques massacrant des protestants au XVIe siècle. Pourtant, comme on aime la musique en Bavière, et qu'on avait grande envie d'entendre ce nouveau chef-d'œuvre de Meyerbeer, on eut bientôt trouvé un accommodement, qui consistait à faire de tous les personnages de M. Scribe autant de réformés maudits, pouvant faire leurs affaires entre eux et s'égorger tout à leur aise, sans que le culte dominant à Munich y fût intéressé le moins du monde. Mme Birch-Pfeiffer, en arrangeant une traduction déjà dérangée, a fait de Marguerite de Valois une Henriette d'Angleterre, qui, pour réconcilier par un symbole visible les puritains et les anglicans, veut marier Valentine, fille de Buckingham, gouverneur de la cour de Londres, avec Cécil Ludlow, jeune puritain. Le catholique comte de Nevers est devenu Strafford, gentilhomme anglican. Ludlow, comme Raoul, trompé par une fausse apparence, refuse la main de Valentine. Buckingham,

Digitized by Google

offensé, organise contre les puritains une conjuration, qu'il fait bénir dans sa maison par les shérifs, fort étonnés, sans doute, d'avoir à bénir quelque chose. Les autres incidents de l'opéra, le duel, l'amour réveillé chez Raoul, son mariage avec Valentine béni par son vieux serviteur, le massacre final, sont enchâssés, de gré ou de force, dans ce semblant de poëme. Au reste, pourvu qu'on entendit les *Huguenots* de Meyerbeer, tout était bon, car c'était toujours les Huguenots et la St-Barthélemy parisienne que le public bavarois s'est obstinément représentés à l'esprit. C'est le 22 mai dernier que la première représentation a eu lieu; nous avons reçu de plusieurs de nos correspondants la relation de cet événement, que l'un d'eux traite avec raison de mémorable. Nous préférons cependant citer le journal *le Correspondant de l'Allemagne,* qui nous a semblé résumer fidèlement ces diverses opinions. Après avoir déploré convenablement les mutilations qui ont fait, d'un poëme aussi historique et aussi conséquent que possible, un gros mélodrame sans raison, le journaliste ajoute : « Cet opéra est le couronnement des créations de Meyerbeer. L'espace ne nous permet pas d'analyser les beautés de ce chef-d'œuvre, beautés dont le mérite musical et classique a été examiné en détail par des feuilles spéciales. L'exécution de l'ouvrage, par le personnel de notre Opéra, les chœurs et l'orchestre, sous la direction du maître de chapelle Lachner, a été pleine de mesure, d'énergie, et de la précision la plus remarquable. Les solos obligés ont été dits par des musiciens qui méritent tous le nom de virtuoses. L'enthousiasme a été excité surtout par la chanson puritaine de Marcel, par le chœur des Huguenots, en *fa* mineur, la romance de Raoul, le magnifique duo entre Cécil (Raoul) et Valentine, au quatrième acte, et le trio grandiose avec chœurs qui termine le cinquième acte. La palme revient, entre les chanteurs, à madame Minck (Valentine), dont le jeu était brûlant d'âme et d'énergie, et dont les sons, partis du cœur, allaient vibrer au fond de tous les cœurs. On peut en dire autant de Pellegrini, qui chantait la partie de Marcel. Levasseur et Mlle Falcon, qui remplissaient ces rôles à Paris, ne sont pas supérieurs. Mme Minck a été rappelée avec acclamations, après son duo avec Cecil (M. Dietz), et à la fin de l'opéra avec Pellegrini, qui avait été aussi souvent applaudi qu'elle. Mlle Hasselt, chanteuse de roulades, a chanté avec une voix de bravoure les airs d'Henriette, calculés pour le caractère de sa méthode. Mademoiselle Hartmann, dans le page Urbain, Sigl (Strafford), Lenz (Buckingham), Josse, zélé ténor (Hampton, ou le chevalier de Cossé), ont mérité des éloges. De même que *Robert-le-Diable*, qui avait introduit un nouvel instrument, la trompette chromatique, *les Huguenots* nous ont envoyé une nouvelle clarinette basse d'un effet saisissant, dont la force profonde et la remarquable étendue ressortaient par l'excellente exécution de M. Bærmann. Les danses, qui appartiennent à l'action, ont été dessinées d'une manière charmante par le maître de ballets Horschelt. Les décorations, parmi lesquelles on remarque (à la place de Cheuonceaux) les jardins et une aile du palais de Windsor, ainsi que la vue de Londres, au cinquième acte, étaient magnifiques. Elles sont l'ouvrage des peintres Quaglia et Schimteler. Les costumes (du temps de Charles Ier) ont été confectionnés avec goût et richesse, d'après les indications de M. Mouten. Les abonnements ainsi que les entrées de faveur étaient suspendus, et, malgré les prix élevés, la salle était bien remplie. L'intendance n'a épargné ni peines ni dépenses pour monter ce magnifique ouvrage d'une façon digne de son mérite et de sa réputation, et digne aussi d'un théâtre royal et national. »

P. S. On nous écrit que l'enthousiasme a encore augmenté à la 3e représentation, qui a eu lieu le 31 mai.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Londres, 26 mai 1838.

La saison vient enfin de s'ouvrir; cette reine capricieuse, et que la mode encourage, permet aux nombreux équipages de courir les parcs et les squares. Rien hier, tout aujourd'hui. Le soleil dore de ses pâles rayons les brillantes vitrines de Regent-Street, la foule en encombre les trottoirs; c'est à qui visitera les bazars et les expositions. Il ne manque à cela qu'un peu de chaleur, il en viendra, dit-on, avec le couronnement de Victoria; c'est dans ce programme, croyez-y si vous voulez. En attendant, les lords dispersent leurs guinées; des fêtes magnifiques se préparent et se donnent avec un luxe qui n'a point de nom : figurez-vous, si vous pouvez, pour 40 à 50,000 francs de fleurs dans des salons resplendissants de lumière, et vous aurez une idée de la marche des choses; c'est à qui fera parler le plus longtemps de soi. Le couronnement, qui provoque ces préparatifs de plaisirs, sera, dit-on, très-brillant; il y aura explosion de manifestation publique à Londres, et par la raison que tout Anglais porte le deuil de son roi mort, il est dans l'ordre qu'il se réjouisse incessamment au couronnement de son nouveau souverain. Reste à savoir maintenant quel rôle la musique jouera dans tout ceci; fera-t-elle partie obligée dans ces fêtes? nous ne savons encore rien sur ce sujet.

Tous les concerts sont démontés par la volonté immuable de Laporte, que le bonheur accable cette année, *Queen's-Theatre* est toujours plein, grâce à la jeune reine qui chaque soir vient au spectacle; du reste l'administration ne fait rien pour justifier cette faveur royale, enviée par tous les théâtre de Londres; au con-

Digitized by Google

traire au grand mécontentement du public, Laporte a supprimé le ballet, parce que Taglioni, avertie par les deux déconfitures du directeur, n'a pas voulu, vuyez la méchante fieffée, courir les risques d'une troisième et dernière culbute; aussi, point de sylphide, point de concert, puisque les chanteurs italiens ne peuvent plus prêter leur appui aux artistes appelés à Londres pour y chercher fortune. Laporte veut tout accaparer, tout prendre; c'est, dit-on, sa dernière année, et bon gré mal gré, il veut que la chance lui soit favorable. Vous comprenez bien que son coup d'état compromet plus d'une espérance, plus d'une position; voici un exemple de ses exigences extravagantes: M. G. Alari lui a proposé 300 guinées (7,600 francs) pour la salle des concerts et le droit de faire chanter les artistes du théâtre: Laporte l'a refusé, demandant davantage.

Quant aux nouvautés musicales, il n'y en a point, le vieux répertoire est toujours là. *Persiani* fait fureur; Malibran, Sontag, Pasta, n'ont point en de plus beaux jours et de plus brillantes réceptions: il y a de la frénésie italienne dans les tonnerres d'applaudissements.

On devait donner *Parisina* samedi dernier; mais la maladie dangereuse qui éloigne Tamburini de la scène a fait changer le spectacle auquel la jeune reine assistait. On va monter les *Nozze di Figaro* et *Mathilde de Shabran*. Lablache, Rubini, Grisi, Albertazzi font toujours les délices des Anglais.

Tatè, nouveau ténor, remplace *physiquement* Ivanoff, évincé du théâtre de la manière la plus scandaleuse après avoir été engagé. On parle de contrat surpris. La bonne foi de Laporte serait fortement mise en doute dans cette méchante affaire pénible pour Ivanoff, qui plaide contre l'administration; quelques-uns disent que cette dernière se venge cette année du droit que fit valoir Ivanoff l'an passé en ne voulant pas entrer en scène avant d'avoir reçu les 300 livres sterling que Laporte lui devait. — Mori, l'éditeur par excellence, est, dit-on, à la tête de toutes les opérations musicales; il a acheté *Dœhler*, ce rival de Thalberg, et dont la réputation, si justement méritée, devait être une sauvegarde contre toute spéculation commerciale. Mori le montre à raison de 25 livres par soirée.

Strauss, dont les débuts n'ont pas été aussi brillants que sur le continent, est pourtant parvenu à triompher de l'indifférence anglaise. Il appartient à Thomas Martius, qui l'exploite à 100 guinées par soirée; cela n'empêche pas le roi de la valse de porter son harmonie tournoyante dans les bals de la cour. Strauss donne des matinées à 5 schillings le billet. — Le célèbre contrebassiste Müller fait l'admiration des Anglais. Moscheles a donné son concert dans Hanovre-Room, Hanover, Square, sans chanteurs italiens, bien entendu; mais cela n'a pas empêché cet admirable exécutant de faire une recette énorme. Dœhler jouait à ce concert. On assure que Ivanoff vient de transiger avec Laporte: son concert aura lieu lundi prochain.

29 mai 1838.

M. Laporte a fait amende honorable relativement à Mlle Taglioni; il est venu samedi expliquer toutes les tribulations qu'il avait éprouvées à cause de cette danseuse. Le mardi 5 juin, la reine des sylphides commencera ses apparitions. Son conte était si joli, que le public a été satisfait; il était temps, du reste, que l'interrègne de la danse finît, car les manifestations des spectateurs, qui chaque soir redemandaient en termes peu flatteurs tout l'Olympe parisien, n'avaient plus de bornes; malgré la présence de la plus gracieuse des souveraines, le bruit des sifflets était effroyable.

Malgré les courses d'Epsom, Ivanoff a donné un concert extraordinaire sous tous les rapports: argent, succès, réunion magnifique, il y a eu de tout en profusion. D'abord dix-huit morceaux de musique, dans lesquels se sont fait entendre quatorze artistes du premier mérite!!! Par suite de sa transaction avec Laporte, Ivanoff a obtenu l'autorisation de faire chanter ses camarades Lablache, Rubini, Grisi, Persiani, etc., etc; c'est une fiche de consolation donnée pour éviter un grand scandale, et dont le bénéficiaire conservera longtemps le souvenir. Dœhler, sans doute avec la permission de son *propriétaire*, M. Mori, a exécuté admirablement une fantaisie sur *Guillaume Tell*. Labarre, Puzzi, Scavardi, Balfe ont été également entendus dans ce concert, qui a commencé par un superbe trio du jeune et intéressant compositeur Giulio Alari; cette composition avec chœur, et qui nous a révélé un auteur digne de la scène lyrique, a été dite par Rubini, Ivanoff et Scavardi; jamais peut-être *il Giuramento degli Orazi ed i Curiazi* ne trouvera d'aussi dignes interprètes. M. Alari a dû être vivement ému des applaudissements que la masse lui a si justement donné. Mmes Grisi et Persiani ont chanté avec un entraînement délicieux le beau duo de Mozart (*Nozze di Figaro sull' arca*). Mmes Grisi et Albertazzi nous ont fait entendre le beau duo de *Semiramide*, *Ebben a te ferisce*; enfin, tout ce que le répertoire italien possède de magnifique a été chanté avec enthousiasme. Lablache, Rubini, ont rivalisé de talent. Ce concert, l'un des plus fashionnables de la saison, était dirigé par le maestro Costa, dont l'orchestre est, cette année, parfaitement organisé.

La maladie de Tamburini a pris un caractère fâcheux; on espère cependant qu'il reparaîtra, le 31, dans *Don Juan*.

Je vous ai parlé du grand contre-bassiste Müller, qui fait l'admiration des Anglais, et obtient ici tout le succès que son talent mérite. *Dragonetti*, ce maître renommé, a été le visiter, et en parle avec enthousiasme.

Astley-Theatre, avec le *Napoléon en Égypte*, qu'il

Digitized by Google

vient de monter, a introduit des airs français dans toutes ses pièces; nos mélodies de vaudeville servent à faire danser les chevaux; les animaux et les hommes paraissent enchantés de l'innovation. Vous voyez bien qu'il y a progrès!

Le Théâtre-Français n'est point en voie de prospérité, quoique son exploitation soit transportée à Regent-Parck (*au Colliseum*); *Alexandre*, ce grand mime que l'Europe a tant applaudi, est son seul soutien; mais ce protée moderne a beau développer toutes les ressources de son talent unique; il ne peut parvenir à détendre le ressort des bourses. M. Braham, qui est le directeur de ce théâtre, perd beaucoup d'argent.

4 juin.

Tamburini est de nouveau rendu à la scène, et a fait sa rentrée dans *Don Juan*, le 31 mai. La salle était comble. La reine assistait à cette représentation, mais elle ne s'est pas montrée une seule fois. Du reste, *Don Juan* a été assez bien exécuté. Si je devais en croire l'affiche, je pourrais affirmer que c'était pour la dernière fois que ce chef-d'œuvre paraissait sur la scène, mais je suis persuadé du contraire. *Don Juan* reviendra encore quatre à cinq fois à *Queen's Theatre* avant la fin de la saison.

Henri Herz, ci-devant le favori du public anglais et détrôné maintenant par Moscheles, Thalberg et Dœhler, n'a pu donner un concert seul, il s'est associé avec Labarre pour en organiser un. Ces deux artistes feront entendre un nouveau duo pour harpe et piano, intitulé *la Coronation*. Mme Damoreau-Cinti donnera le sien incessamment, toujours sous l'appui des Italiens. Bochsa, que la faveur anglaise abandonne à mesure qu'il vieillit, donnera sa soirée au théâtre de la Reine, le 25 : c'est un programme immense!!!

Autour de la Pentecôte, tous les théâtres ont été fermés samedi, 2 juin; Strauss seulement a donné un grand et beau concert à son bénéfice dans Hanover-Square; la salle était tellement remplie, que plusieurs personnes ont failli étouffer. *Frisch* y a obtenu un très-grand succès sur la flûte; cet artiste était attaché autrefois au Casino-Paganini.

Par ordre de la reine, la première représentation de *Parisina* a eu lieu vendredi dernier: le succès qu'elle a obtenu a été très-grand; il est vrai de dire que tout a contribué à rendre ce spectacle digne de la jeune reine, qui l'avait demandé. Le duo de Grisi et de Tamburini, *Ugo! ah chi vegg' io*, a été redemandé au milieu d'un tonnerre de trépignements et bravos prolongés. Depuis que la jeune Victoria a pris le Théâtre Italien en amour, les transports des dilettanti sont tellement violents, que souvent, au milieu du parterre anglais, je me suis cru transporté à Milan ou à Naples. Après un *bis* viennent les révérences, les saluts, c'est à n'en plus finir.

Je crois que cette semaine ne se passera pas sans que *Mathilde*, de Shabran, ne soit représentée, et que Taglioni n'ait fait son début de rentrée. Rien encore ne transpire pour les fêtes du couronnement.

A. F. D.

NOUVELLES.

*** Dans la séance du samedi, 2 juin, l'Académie des beaux-arts a rendu son jugement sur le concours de composition musicale. Sept concurrents avaient été admis : ce sont MM. Chollet, Gounod, Bazin, Bousquet, Dancla, Deldevez et Roger. Les deux premiers, ayant remporté le deuxième grand prix l'an dernier, ne pouvaient prétendre qu'au premier. Le sujet de la cantate était la *vendetta*, et ce titre indique suffisamment que la scène se passe en Corse, pays classique de la vengeance. Il s'agit d'une femme dont le mari vient d'être assassiné, et qui, lorsque son fils lui demande où est son père, lui crie, en lui montrant le ciel : A genoux! Cette situation est dramatique; et à part quelques taches qu'il eût été facile de faire disparaître, la scène est un des meilleurs programmes qu'on ait depuis longtemps présenté aux jeunes musiciens.

M. Bousquet a remporté le premier grand prix. On s'accorde généralement à dire que sa partition décèle un véritable talent, qu'elle est remarquable par l'unité de pensée et d'exécution, et surtout par l'absence de longueurs et de répétitions auxquelles n'ont pu échapper quelques-une des autres concurrents. M. Bousquet est élève de M. Leborne, professeur au Conservatoire, et en dernier lieu, de M. Berton. M. Deldevez a obtenu le deuxième grand prix.

*** On parle d'une représentation, que nos chanteurs donneront, à l'Opéra, pour payer leur tribut au monument qui doit être élevé à la mémoire de Mozart. On attend le retour de Duprez et de mesdames Damoreau et Falcon, pour rendre cette représentation fructueuse.

*** Mlles Thérèsa et Fanny Elsler sont parties hier soir pour Londres.

*** Paganini doit donner incessamment un concert, à l'Opéra, avant son départ pour Londres.

*** Duprez a donné, cette semaine, trois représentations à Lyon; il a produit, là comme à Paris, un grand effet, et a été rappelé.

*** M. Scribe vient de terminer, pour l'Académie royale de Musique, le poëme d'un opéra en cinq actes, destiné à M. Auber. Cette partition doit succéder à l'opéra *Benvenuto Cellini*, en ce moment à l'étude.

*** On parle des prochains débuts, à l'Opéra, d'une jeune cantatrice anglaise, Mlle Stuart, qui vient d'étudier avec Duprez plusieurs rôles, entre autres celui d'Alice dans *Robert-le-Diable* : mademoiselle Stuart a obtenu cet hiver du succès dans les salons.

*** Au retour de Mlle Fanny Elssler, l'Opéra montera pour elle un ballet en trois actes, *la Gitana*, dont on prépare déjà par avance la brillante mise en scène.

*** La direction du théâtre Italien vient d'être concédée, pour quinze années, à M. Berlioz, notre collaborateur. Une clause expresse du cahier des charges interdit positivement la représentation d'ouvrages d'*auteurs français*, sur le théâtre Italien. C'est donc à plaisir que plusieurs journaux ont accusé le ministre d'avoir accordé ce privilége en faveur de M. Berlioz, puisque le fils du propriétaire du journal des Débats ne pourra écrire aucun opéra pour ce théâtre, pendant tout le temps de la gestion de M. Berlioz.

*** Mlle Chollet vient d'obtenir dans l'Isabelle de *Robert-le-Diable* un succès décisif à Brest, où tous les dilettanti applaudissent à sa voix fraîche et pure, à son jeu plein de candeur et de charme. La seconde chanteuse, Mlle Prevost, n'a pas été mal accueillie dans Alice, où on lui reproche seulement de s'adresser à *la patronne des demoiselles* avec la malice égrillarde d'une Déjazet, plutôt qu'avec la foi naïve d'une pauvre serve du moyen-âge.

*** M. Frédéric Kalkbrenner vient d'être nommé officier de la Légion-d'Honneur.

Digitized by Google

*** Malgré l'incertitude du temps, le Cirque *Franconi*, au Pecq, près Saint-Germain, attire beaucoup de monde. C'est en effet une distraction fort agréable d'aller, après avoir dîné à Paris, par le chemin de fer, à Saint-Germain, et d'être de retour à Paris, à dix heures et demie, le spectacle étant toujours terminé à dix heures, et ne commençant qu'à sept heures.

*** Décidément, l'opéra-italien est en pleine *déconfiture* à Marseille. Les ouvrages les plus accrédités, *il Furioso* et *la Norma*, ne font guère au-delà de 5 à 600 francs de recette; et si, au contraire, dit un journal, *les Huguenots*, *Robert* la *Juive*, et autres grands opéras étaient joués, on serait obligé de refuser des billets.

*** *Marguerite*, tel est le titre de l'ouvrage en trois actes que fait répéter en ce moment le jeune Adrien Boïeldieu, et qui sera représentée lundi prochain. La fermeture de la salle de la Bourse, aura lieu le 1er juillet pour deux mois, temps nécessaire à l'agrandissement projeté de cette salle. Pendant cet intervalle, l'Opéra-Comique se transportera, dit-on, à l'Odéon, où déjà les étudiants saluent cette espérance en fredonnant en chœur :

Voici venir la bannière
Des chevaliers d'Avenel.

*** Bruxelles est unanime sur le mérite de son nouveau ténor, Albert Domange, qui, dans *la Juive*, *le Barbier de Séville*, *Anne de Boulen*, et surtout *les Huguenots*, a fait admirer sa voix pure et fraîche, la grâce et la légèreté de sa méthode italienne: succès presque sans exemple pour un débutant, il a été dans le rôle de Raoul rappelé deux fois pendant la représentation. Après cette belle phrase du duo: *Tu m'aimes*, on l'a laissé deux minutes à genoux aux pieds de Valentine, sans que la moindre interruption dans le fracas des applaudissements lui permît de se relever pour continuer la scène.

*** On a supprimé au grand théâtre de Bruxelles les fonctions de maître de ballet, exercées l'année dernière avec habileté par Léon; elles sont maintenant réunies à l'emploi du premier danseur Guillemin, quoique le corps de ballet ne compte pas moins de quarante-cinq sujets.

*** La première cantatrice de Berlin, Mlle Loëwe, revenue tout récemment d'une longue tournée en Allemagne, a fait sa rentrée au grand théâtre, en présence de l'impératrice de Russie et de toute la cour de Prusse; elle a obtenu de ce noble auditoire, ainsi que du public dont elle est la favorite, l'accueil le plus flatteur dans le principal rôle du *Postillon de Lonjumeau*, traduit en allemand.

*** L'engagement que Nourrit a contracté au théâtre de San Carlo devant le retenir à Naples pendant deux années consécutives, la nombreuse famille de cet artiste vient de quitter Paris pour aller le rejoindre.

*** C'est pour *douze* représentations que Mlle Taglioni est engagée au Queen's-Theatre. Ce serait bien là le cas, comme dans beaucoup de marchés, de demander *la treizième*.

*** Signalons le juste enthousiasme qui accompagne en tous lieux nos grands artistes, afin qu'il serve d'encouragement aux efforts de tous ceux qui entrent péniblement dans la carrière. Les jeunes gens de la seconde ville de France se sont réunis pour fêter dans un banquet de cinq cents couverts l'arrivée à Lyon de ce même Duprez, qui fuyait il y a dix ans sa patrie, d'où l'exilaient le dédain du public et la pauvreté.

*** On écrit de Bordeaux : Par suite des embarras financiers de M. Salomé, et faute d'exactitude dans les paiements, nos acteurs ont refusé le service, et notre grand théâtre se trouve momentanément fermé.

*** Pour rehausser encore l'éclat dont les plus grands talents vont entourer à l'envi les fêtes du couronnement de la reine Victoria, Paganini, qui laisse son archet muet depuis si longtemps, se propose, dit-on, de donner au théâtre de Drury-Lane quatre concerts pendant cette époque de *jubilé* artistique.

*** La reprise d'*Anna Bolena* vient de produire à Londres la plus vive sensation d'enthousiasme, grâce à l'ensemble de talent et de passion qu'y font entre eux Lablache, Rubini et Mlle Grisi.

*** On attend à Londres, d'un jour à l'autre, l'arrivée de M. Spontini, qui viendra rechercher d'anciennes mélodies nationales pour l'opéra intitulé *les Stuarts*, qu'il s'est chargé de mettre en musique pour le théâtre du grand Opéra de Berlin. On prépare au théâtre de Drury-Lane la mise en scène de *la Vestale* et de *Fernand Cortez*, qui seront représentés sous la direction de M. Spontini lui-même. Après avoir séjourné un mois à Londres, M. Spontini se rendra à Paris.

*** Le jardin des concerts Musard offre un aspect fort agréable, et attirera cet été beaucoup d'amateurs qui entendront avec plaisir des contredanses sous l'ombrage des orangers.

*** Chollet et Mlle Prevost partent, comme nous l'avons dit, au 4er juillet, ce qui sans doute ajournera, jusqu'à leur retour, trois pièces en un acte : *les Treize*, de M. F. Halevy, ouvrage où le premier a un rôle; *la Dame d'honneur*, de M. Despréaux; le *Zurich*, de M. Rousselot, destinés à la seconde. Ainsi, de compte fait, le théâtre de la Bourse a dans ce moment en répétition, et pour se succéder d'ici à l'automne, six pièces, une en cinq actes, deux en trois, trois en un, autrement dit, quatorze actes. Trois de ces ouvrages nous révéleront des compositeurs nouveaux; et enfin, dans le nombre se trouve une partition de l'auteur de *la Juive*, de l'*Éclair* et de *Guido*.

*** La Porte-Saint-Martin vient de faire une excursion sur le domaine de la chorégraphie, qu'aux beaux jours de l'empire, et même de la restauration, elle cultiva longtemps avec succès; *la Chaste Suzanne*, entre autres, y obtint une popularité dont le souvenir est encore vivant chez les vieux amateurs des boulevards du Temple. Il est plus que douteux qu'une égale vogue soit réservé au ballet héroïque intitulé *Capsali*, que le danseur Ragaine vient d'introniser sur la scène du mélodrame à grand style, présentieux. Une action commune, invraisemblable, et qui n'a pas même le mérite de l'actualité, puisqu'elle nous rejette dans les combats de la Grèce contre les Turcs, voilà cette œuvre dont nous ne faisons mention que pour mémoire, puisqu'elle n'a rien d'artistique; c'est tout simplement comme une pièce de répertoire ordinaire, un mélodrame pur sang. Il faut convenir toutefois que sous un seul point de vue on gagne au change : on a le style de moins.

*** Le théâtre de Bruxelles, pour remplacer Ténard, dont le talent n'exige pourtant pas une monnaie bien rare et bien précieuse, appelle à lui, outre Janssone, un ténor léger nommé Androsa, qui veut s'exercer en province pour se frayer la route jusqu'à notre Opéra-Comique !!

*** Le directeur du Théâtre-Français d'Amsterdam vient de donner sa démission, après avoir essuyé un déficit de 25,000 francs dans ses recettes; son successeur prend les rênes de l'administration trop tard pour composer une bonne troupe d'opéra cette année; et les habitants d'Amsterdam vont être privés pendant un an des chefs-d'œuvre qui composaient le répertoire, *Robert*, *les Huguenots*, *la Juive*, *la Muette*, etc., et quelques nouveautés heureuse, comme la *Postillon de Lonjumeau*, qui concouraient à varier les spectacles. Il est regrettable qu'en pareil cas, l'autorité municipale ne vienne pas avec une subvention en aide aux exigences de l'art.

*** Est-ce un puff-russe pour préparer la rentrée d'automne de la danseuse à la mode? Est-ce réellement une inspiration de l'enthousiasme ? Telle est la question que nous ne nous chargerons pas de décider, en enregistrant le fait suivant : c'est qu'on vient de représenter, à St-Pétersbourg, un petit acte intitulé : *la Loge du bel Étage, ou la dernière représentation de Mlle Taglioni*. On voit un galant sur le retour courtisant une jeune beauté qui lui promet sa main, s'il la fait assister à la représentation d'adieux de la brillante sylphide. Singulière conception, il en faut convenir; une belle qui s'estime assez peu pour échanger sa vie entière contre une seule soirée! Un céladon, entre deux âges, qui consent à soupirer, un coupon de loge à la main ! Il faut aller en Russie pour trouver de ces mœurs-là.

*** Pendant le séjour de Rossini à Milan, on vient d'y reprendre *la Zelmira* que ce grand compositeur avait écrite à Naples, il y a dix-sept ans, pour les cantatrices Colbran et Eckerlin, et le bizarre, mais brillant ténor David. Cette reprise n'a eu qu'un succès médiocre.

*** Mme Roelle, première chanteuse, vient de remporter à Toulouse un éclatant triomphe dans le beau rôle de Raphaël de la *Juive*. Moins heureux, Sylvain (Éléazar) a dû céder à un orage provoqué, dit-on, par la malveillance. N'ayant plus de premier tenor, Mme Roelle a été obligée, pour son second début, de recourir au vieux *Maître de chapelle*, qu'elle a rajeuni en y intercalant le grand air du *Serment*. Les dilettanti toulousains avaient encore présente à la mémoire cette perfection merveilleuse d'organe et de méthode qu'ils avaient entendu Mme Dorus déployer dans cet air si difficile; aussi la comparaison était-elle redoutable pour Mme Roelle qui est sortie avec bonheur de la plus dangereuse peut-être de toutes les luttes, celle d'un brillant souvenir; car l'imagination des hommes va toujours plus loin que la réalité, et ils accordent au passé des regards plus enthousiastes qu'au présent. C'est l'histoire de ce vieillard de Gil Blas, le comte d'Asumar, qui s'écrie en soupirant : « De mon temps les pêches étaient bien plus grosses qu'elles ne le sont à présent; la nature s'affaiblit de jour en jour. »

*** La statue de Boïeldieu va être érigée à Rouen sur la cour qui porte déjà son nom, et sur laquelle est bâti le grand théâtre.

Digitized by Google

*** Pendant le mois de mai, nos deux théâtres lyriques nationaux destinés à la concurrence des Italiens ont presque exclusivement vécu sur leur répertoire. L'Opéra seul, et pour la représentation à bénéfice des sœurs Elssler, a donné une *nouveauté*; encore un mérite-t-elle en nom que s'il est vrai, comme l'a dit Rivarol, *qu'il n'y a de nouveau que ce qui est oublié*. La *Volière*, bluette chorégraphique, renouvelée d'un ancien opéra-comique, ne paraît pas devoir obtenir, sous sa dernière forme, autant de représentations qu'elle en eut sous la première. Le théâtre de la Bourse a obtenu constamment des recettes fructueuses en faisant alterner le *Domino noir* et la *Perruquier de la Régence*.

*** Un transfuge de l'Opéra de La Haye, le premier ténor Albert, vient de débuter avec un grand éclat au théâtre de Bruxelles dans le rôle d'Eléazar de *la Juive*. Ses débuts, qui ne sont plus désormais qu'une affaire de forme, vont se continuer dans *Robert* et dans *les Huguenots*.

*** On va exécuter, à Saint-Pétersbourg, la belle partition de *Guillaume Tell*: quant au poème, où il est question de liberté, on pense bien qu'il ne pouvait obtenir droit dans la cité des Czars; on en a fait un *Charles-le-Téméraire*.

*** Quand Mlle Garcia a passé par Francfort avec son beau-frère, M. de Bériot, elle a reçu de Mme la comtesse Rossi (Mme Sontag) l'accueil le plus gracieux: l'aimable comtesse ne s'est pas bornée à l'hospitalité de son salon, elle y a joint (si l'on peut parler ainsi) celle de sa voix, et a voulu chanter avec la sœur de Mme Malibran le beau duo de *Semiramide*.

*** Nous annonçons avec un juste sentiment de regret la perte prématurée d'une cantatrice qui fut longtemps au théâtre Favart l'emploi de prima donna. Mlle Virginie Blasis est morte le 15 mai à Florence, après une courte et douloureuse maladie. Sans doute cette estimable virtuose, si nous la jugeons du moins par les souvenirs qu'elle nous a laissés, n'était pas un talent du premier ordre; il lui manquait cette flamme qui fait les grands artistes. Mais on appréciait en elle du goût, de la correction, de l'élégance; peut-être avait-elle pu d'ailleurs faire des progrès depuis quelques années qu'elle voyageait en Italie, où elle avait obtenu, dit-on, beaucoup de succès à Naples, à Trieste et à Parme. On vantait la douceur et l'aménité de son caractère; et la nouvelle de sa mort, sans produire, comme celle de Mme Malibran, l'effet d'une calamité publique sur tous ceux qui s'intéressent aux arts, a été toutefois ressentie amèrement.

*** Levasseur, longtemps éloigné de la scène par une indisposition, vient à peine d'y monter, qu'on parle déjà pour lui d'un congé qu'il croit, dit-on, utiliser en Belgique. Nous aimons à douter de ce bruit.

*** Notre feuille, toujours si jalouse de signaler ce qui honore le caractère des artistes, n'a garde d'omettre un trait qui atteste la délicatesse de Mlle Taglioni. Le directeur du *Queen's-Theatre*, M. Laporte, avait promis l'aimable danseuse à ses abonnés. Mais, comme a dit Molière:

On n'exécute pas tout ce qu'on se propose;

on exécute encore bien moins tout ce qu'on promet aux autres: bref, de Mlle Taglioni, il vient de nouvelle à Londres. Alors avait éclaté un furieux ouragan, une irrésistible bourrasque contre le directeur infidèle à ses promesses: M. Laporte n'a eu d'autre ressource que d'envoyer à Mlle Taglioni un engagement en blanc, pour la faire venir à tout prix. Qu'a fait celle-ci? au lieu d'abuser de la position de l'*impresario nell imbarazzo*, elle a rempli les blancs avec les conditions d'un ancien traité qu'ils avaient signé ensemble avant que ses actions eussent tant haussé sur la place théâtrale. Ce procédé est presque aussi bien dans son genre que celui de Gaussin, qui, maîtresse d'un blanc-seing d'un financier, se contenta d'y écrire: Je promets d'aimer Gaussin toute ma vie. S'il ne s'agissait que de cette mannaie-là, le public entier de Londres souscrirait le blanc-seing pour Mlle Taglioni; et au besoin le public de Paris l'escompterait.

*** On se rappelle les railleries sans nombre qui, vers la fin de la restauration, tombèrent comme grêle sur une mesure adoptée par un moral chargé des beaux-arts, pour allonger les jupes des danseuses de l'Opéra. Cet ukase pudibond n'était rien auprès de celui qui vient d'être décrété à Naples d'après l'ordre formel de la Reine. Suppression complète du maillot de chair tentateur; ordre à lui de se *convertir*... en larges culottes de matelot (*brachese alla marinaresca*), qui ne connaîtront ni le sexe ni l'âge, et descendront à chacun au-dessus du genoux, avec l'égalité de l'âge d'or. Ces culottes seront vertes, ce qui fera ressembler le corps de ballets à une riante peluse, ou, si mieux l'on aime, à un plat d'épinards; et voilà comme les arts sont compris par les têtes couronnées qui ont eu quelque sorte sur eux le droit de vie et de mort, et dont les bizarres et ridicules caprices n'exercent trop souvent que le dernier du ces droits.

*** Le grand critique de l'Italie, Lambertini, parle avec éloges du talent dont vient de faire preuve le jeune compositeur Mazzucato, dans son Esmbralno offerte sa public milanais par le théâtre Carcano; c'est une agréable cantatrice, ancienne connaissance des habitués de notre salle Favart (hélas, disparu!); c'est Mme Tacconi qui jouait le rôle principal, et a partagé les honneurs du succès avec le maestro.

*** Nous avons essayé de donner déjà plus d'une fois quelque idée des ignobles scandales de la province. En voici un nouvel exemple à Metz: dans *Isabelle* de *Robert-le-Diable*, une cantatrice, dont on vante le talent, et qui laissait substituer à je ne sais quelle *médiocrité*, que le journaliste désigne sans la nommer, a été, malgré les applaudissements d'une évidente majorité, contrainte, par l'acharnement de quelques sifflets, à quitter la scène. La police a mis la main sur deux de ces *juges si sévères*; ils ont avoué qu'on leur avait donné un sifflet et trente sous à chacun pour siffler la première chanteuse chaque fois qu'elle paraîtrait. A Paris, grâce au ciel, la puissance de la presse artistique rendrait inutiles ces honteuses tentatives pour faire violence à l'opinion.

*** La grand théâtre de Lyon vient d'engager une jeune et jolie bayadère dont le nom a déjà quelque distinction dans l'art de la danse. Elle appartient à cette nichée d'amours, éclose jadis sous les ailes d'un doyen du battement, d'un vétéran de l'entrechat, d'un patriarche de la pochette, d'un nestor de la pantomime; tous ces titres sont encore trop peu pour qualifier l'ancien maître des ballets de la Gaîté, Hullin, le vieil Hullin, *puisqu'il faut l'appeler par son nom*, Hullin, dont la première fille, Virginie, excitait en 1805, par la merveilleuse précocité de son talent, le même enthousiasme sur la scène de l'Opéra, que quinze ans plus tard la petite Léontine Fay, sur la scène du Gymnase. Virginie n'est plus; ainsi passe la gloire du monde! mais après elle venaient de jeunes sœurs qui lui ont servécn pour continuer son succès.

*** On annonce un mariage où doivent *figurer* deux noms qui ont *figuré* bien souvent sur d'autres *affiches* que celle d'une mairie. Un jeune professeur de musique de Rouen, M. Déjazet, neveu de la cantatrice du Palais-Royal, va épouser Mlle Damoreau, belle-fille de la cantatrice de l'Opéra-Comique.

*** Nous avons, l'année dernière, signalé plusieurs des violents orages qu'amènent chaque année dans nos provinces la réouverture des théâtres et le début des nouvelles troupes; nous en relaterons encore çà et là quelques exemples, ne fût-ce que pour apprendre à tels de nos artistes parisiens de se féliciter de leur sort, eux qui mériteraient peut-être quelquefois d'être traités à la *provinciale*. Ainsi, à Dijon, le public, oubliant sans doute qu'une extrême justice est une extrême injure, s'est montré très-sévère même envers les acteurs qui restaient de l'ancienne troupe. Le *Châlet*, l'*Ambassadrice*, d'autres opéras, pour lesquels ne semblait pas fait un si aigre accompagnement, ont été interrompus par des sifflets sous lesquels en définitive a succombé une pauvre chanteuse, Mme Rose Saint-Victor, que a été réduite à prendre le parti de la retraite.

*** A Rouen, le trial Juananu, ayant encouru la disgrâce d'un des publics les moins débonnaires de France, a été remplacé par Farca qu'on a engagé tout exprès, et dont on vante la jolie voix, qualité rare entre les trials. — Duo à *Robert-le-Diable*, Boulard a signé la paix avec le public.

*** Les livraisons de la collection complète des Œuvres de Romagnesi se succèdent avec une rapidité qui surpasse même les promesses du prospectus. Tel est l'avantage de se publier soi-même; l'éditeur ne tait pas attendre les épreuves à l'auteur, qui n'en fait pas attendre à l'éditeur la correction consciencieuse. Au reste, M. Romagnesi ne peut aller trop vite au gré de ses souscripteurs. Les 6e et 7e livraisons, que la même semaine a vu paraître, nous jettent en plein dans ces productions dont vingt ans n'ont pas affaibli la popularité, qui sont encore dans nos mémoires: ainsi, par exemple: *Faut l'oublier; ce que j'éprouve en vous voyant*, etc., Est-il un théâtre de vaudeville où ne se répètent encore, et souvent plusieurs fois tous les soirs, ces airs si heureusement empreints de la finesse et de l'élégance françaises?

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. — N° 24.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 17 JUIN 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et des galeries des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Le maître de Chapelle de François Ier, par STÉPHEN DE LA MADELAINE. — Revue critique, par BLANCHARD. — Correspondance particulière, Paris et Strasbourg — Nouvelles. Annonces.

LE MAÎTRE DE CHAPELLE DE FRANÇOIS Ier.

CHRONIQUE DU XVe SIÈCLE.

§ I.

Comment un jeune garçon, nommé Jean Mouton, inventa une nouvelle cornemuse.

Sur la fin du quinzième siècle, c'est-à-dire vers l'année 1470, il arriva qu'un matin, le petit village de Landes en Saintonge prit un air de fête extraordinaire. Les paysans, au lieu de se livrer dès l'aurore à leurs travaux accoutumés, avaient été couper de la ramée dans le bois voisin, et ils avaient tapissé les murs de leurs chaumières de branches verdoyantes qui donnaient à l'unique rue du village l'aspect tout à fait riant de l'avenue d'une forêt. L'église était tendue, à l'extérieur, d'une vieille tapisserie qui représentait l'incendie et le sac de la ville de Troie, sujet peu religieux et dont l'exécution semblait remonter à une époque à peu près contemporaine de ce mémorable événement, tant le travail, autrefois remarquable, offrait dans toutes ses parties la trace des outrages qu'il avait reçus du temps. Les jeunes filles du village vêtues de leurs plus beaux habits, étaient rangées sur deux lignes, à partir de la porte de l'église; chacune d'elles tenait un bouquet à la main, et (comme l'eût fait remarquer infailliblement un poëte de l'époque, si le petit village de Landes avait joui de la présence d'un nourrisson des Muses) les figures, pour la plupart fraîches et gracieuses des jeunes filles s'épanouissaient sous la ramée comme des roses de mai le long d'un buisson d'églantiers. Les notables du lieu se tenaient gravement, le chapeau à la main, à côté du bailli ou tenancier, qui jetait un dernier coup d'œil sur un discours aussi péniblement élaboré, sans doute, que difficilement retenu de mémoire. Quant aux garçons du village, qui étaient groupés sur la route, ils se disputaient l'honneur de mettre le feu à une vieille arquebuse dont la roue ne marchait plus depuis longtemps à cause de la rouille qui en avait soudé les ressorts.

Depuis deux heures environ, les préparatifs étaient terminés, et chacun gardait fidèlement le poste qui lui avait été assigné par le maître de cérémonies du lieu. Mais l'impatience, longtemps contenue par la solennité de la circonstance et par la satisfaction que savourait d'avance la curiosité générale, commençait à faire onduler la double rangée de bachelettes comme les rameaux d'une lignes de peupliers sous le souffle d'une brise du soir. Les notables eux-mêmes avaient épuisé toutes les conversations possibles sur les chances d'une moisson plus ou moins abondante, et ils avaient été plusieurs fois contraints d'interposer leur autorité dans le groupe des jeunes garçons qui se querellaient par désœuvrement, lorsqu'un nuage de poussière s'éleva sur la route et roula rapidement du côté du village. Le silence et l'immobilité se rétablirent partout spontanément; ce fut avec un recueillement voisin de l'anxiété qu'on vit passer rapidement une sorte de vedette qui avait été placée en observation, et qui gagnait l'église au grand trot d'un cheval de labour pour donner au curé de la paroisse le signal convenu.

Digitized by Google

Au même instant, les trois cloches de l'église firent entendre leur joyeux carillon, et une décharge de l'arquebuse annonça le moment si solennellement attendu.

Trois cavaliers parurent au milieu d'un tourbillon de poussière et de fumée. L'un d'eux était armé de toutes pièces, hormis le casque ou bonnet de fer qui pendait à l'arçon de la selle, et qui avait été remplacé par une toque de drap, plus commode pour résister aux rayons du soleil et à la fatigue du voyage. Le baudrier et les éperons du cavalier indiquaient suffisamment son rang dans l'ordre de la chevalerie, dont chacun connaissait les marques extérieures, et les ornements de de son équipement étalaient à des regards plus exercés que ceux de la foule les insignes du grade de capitaine dans la cavalerie de sa majesté Louis XII.

Le second cavalier semblait une sorte d'écuyer ou homme d'armes d'un rang subalterne. Le troisième était un page, dont la jolie figure, pâlie par la fatigue du voyage ou d'une indisposition plus grave, était ombragée d'un bonnet-turban qui cachait sa portion inférieure dans les plis d'un large manteau; de sorte que le visage du jeune homme était la seule partie de lui-même qu'on pût apercevoir.

Lorsque la petite cavalcade fût arrivée à quelques pas des notables, le capitaine sauta à terre plus lestement que le décorum ne l'eût exigé et qu'on n'eût pu s'y attendre, en considération de son âge qui touchait à la vieillesse. L'homme d'armes mit pied à terre plus tranquillement, comme s'il était habitué à voir son maître se passer de ses services en pareille circonstance, et le page, au mépris de toutes les lois de l'étiquette et de la hiérarchie si méticuleusement observées alors, ne bougea pas de cheval.

La gravité du bailli fut un peu interloquée de ce défaut de courtoisie et de cette dérogation flagrante aux usages reçus; mais quand il vit le capitaine se découvrir du côté du page et lui faire un signe d'assentiment, il n'hésita plus à passer outre; il toussa donc deux ou trois fois par forme de préambule, et il récita son discours à la satisfactino générale, sans oublier autre chose que deux ou trois périodes qui résistèrent obstinément à tous les efforts de mémoire que fit l'orateur, mais dont l'absence fut d'autant moins remarquée, que le capitaine n'avait fait aucune attention au reste de la harangue, et que l'assistance n'y comprenait pas un seul mot.

Puis le vieux chevalier fut conduit avec la pompe ordinaire à l'église, où le curé le reçut, suivant l'usage, avec la croix et la bannière, pour lui offrir l'eau bénite et un coup d'encensoir.

— Monsieur le curé, dit le bailli en revenant du château où les notables avait accompagné le seigneur, on ne peut nier que le capitaine Claude des Landes ne soit un noble chevalier renommé pour ses prouesses et faits d'armes sur le champ de bataille où il s'est maintes fois escrimé de l'épée et de la lance sous les yeux du roi Louis, ootre sire; mais, n'étaient les quatre ou cinq paroles qu'il a dites au vieux Raimbaud, le barbier du village, et qui auraient été mieux placées si elles avaient été adressées soit à vous, monsieur le curé, soit à moi-même, pour répondre à votre prône et à ma harangue, on pourrait croire, Dieu me le pardonne, que notre vénéré châtelain n'est rien de plus qu'un de ces grossiers soudards au milieu desquels il a passé sa vie, et dont il traîne à sa suite un assez épouvantable échantillon.

— Silence! messire, silence! répondit le curé à voix basse. J'ai fait bien d'autres remarques dont il n'est besoin de jaser en plein air... Ce page insolent, qui demeure à cheval quand son maître a quitté l'étrier, cache sous les plis de son manteau des mystères que les regards de l'Église pénétreront un jour.

— Vous pourriez croire?...

— Chut! monsieur le bailli, moins on parle des grands et mieux cela vaut; le respect qu'ils exigent de nous ne s'allie guère avec un examen bien approfondi de leur caractère et de leurs mœurs. Je m'entends, suffit; laissons venir les choses, et prions que la tranquillité de la paroisse ne soit pas troublée par celui qui est maintenant appelé à veiller sur elle!

Les notables se séparèrent en branlant la tête, en signe de déconvenue, et le cortége des jeunes filles s'éparpilla bientôt, après mille conversations où les rires moqueurs ne furent pas épargnés aux traits ridés et aux cheveux grisonnants du vieillard. Mais aucune d'elles ne parla du jeune page, à la figure souffreteuse et intéressante, parce que toutes avaient à cacher l'impression qu'il avait produite sur de jeunes imaginations, peu habituées à s'exercer sur des images aussi séduisantes que le souvenir du bel adolescent.

Le chevalier Claude, investi du fief des Landes par le roi Louis XII, qui devait une récompense au dévouement de l'un de ses plus braves soldats, était un officier de fortune qui avait conquis ses grades et mérité la haute estime dont il jouissait dans l'armée par une longue suite d'exploits. Il se nommait Mouton, et jamais nom ne fit un contraste plus marqué avec le caractère de celui qui le portait; car le soldat Claude Mouton était un lion dans les combats; partout ailleurs son caractère sombre et irritable en faisait un objet de terreur ou de méfiance; du reste, sa conduite était irréprochable en tout ce qui concernait les lois de l'honneur et l'observation la plus rigoureuse de la discipline militaire. Dans un pays ami, ou en temps de paix, Claude avait la tempérance et la retenue d'un cénobite; dans le saccage d'une ville ou d'un château fort pris d'assaut (de semblables occasions n'étaient point rares à cette époque), ce n'était plus qu'un soldat, ivre de sang et de pillage comme le dernier des hommes d'armes.

Lorsque le chevalier Mouton eut pris le titre de sire des Landes, et que la paix eut rendu ses services inutiles à son prince, le nouveau châtelain songea à sa famille; l'affection qu'il lui vouait était le seul lien qui le rattachait à l'humanité. Au milieu des fatigues de la guerre, Mouton conservait le souvenir de sa vieille mère et de sa jeune sœur, et il laissait rarement écouler une année sans leur envoyer, en témoignage de son affection, les épargnes qu'il avait faites sur sa solde.

Une fois pourvu d'un fief et possesseur de revenus considérables, Claude des Landes voulut annoncer lui-même cette bonne nouvelle à sa mère et à sa sœur; pour ce faire, il se rendit seul dans le village habité par sa famille. Le bon chevalier se faisait une fête du moment de son arrivée; mais ce moment devait être marqué par un affreux chagrin, et devenir le signal de funestes événements.

Le chevalier arriva à l'improviste dans la chaumière paternelle : au lieu de transports de joie dont il espérait que sa présence allait être saluée, il vit sa mère l'aborder avec une contrainte inexplicable, et sa sœur se jeter en pleurant à ses genoux.

La malheureuse jeune fille avait fait une faute dont les résultats ne pouvaient plus se dérober au scandale que par la fuite et la solitude; car son complice était un de ces jeunes élégants, une de ces poupées sans

Digitized by Google

cœur, telles qu'il en existera toujours, qui avait charmé les loisirs de la campagne en séduisant une malheureuse fille qui l'aimait de bonne foi.

Le terrible chevalier voulut contraindre le suborneur à épouser sa victime; sur son refus, il le combattit en champ clos et le tua. Dès lors, le malheur de la jeune fille devint sans remède; sa pauvre mère, qui s'était bercée de quelque espérance quand elle avait appris l'élévation inespérée de son fils, mourut de chagrin, et la pauvre victime tomba dans un état de langueur qui fit craindre pour ses jours.

Le capitaine ne voulut point donner à son pays natal la honte de sa famille en spectacle; il fit déguiser sa sœur sous l'accoutrement d'un page, et l'emmena avec lui dans son château des Landes pour aviser là aux moyens de donner le change à la curiosité publique.

A cette époque, les médecins ou physiciens patentés étaient rares dans les campagnes; mais il y avait alors comme à présent, dans la plupart des localités de quelque importance, un rebouteur ou empirique dont les cures, basées sur l'expérience pratique et sur une confiance présomptueuse, pouvaient rivaliser de chances avec les traitements de plus d'un de nos guérisseurs modernes. Le praticien qui florissait alors au village des Landes n'était ni plus, ni moins, que le barbier de la paroisse, ancien soldat, d'autres disaient routier un méchant garçon, dont le salut militaire avait excité l'attention bienveillante du chevalier des Landes lors de son entrée dans le village. Ce fut lui que le redoutable seigneur choisit pour confident du malheur qui était arrivé à sa famille à l'endroit de son honneur, et le barbier fut bientôt contraint de cumuler ses fonctions délicates avec celles de médecin-accoucheur et de père nourricier, car le nouveau factotum avait une femme qui allaitait une petite fille de deux ou trois mois.

A tous les titres qui s'étaient accumulés sur la personne du barbier-médecin, il fallut encore y ajouter celui de proche parent de l'enfant dont il avait favorisé la naissance. On apprit un matin dans le village, au grand ébahissement et tréinoussement des commères de la contrée, que le gentil page, dont les bachelettes s'étaient disputé pendant un moment bien court les languissants regards, venait de rendre son âme à Dieu, et que le barbier Raimbaud, sorti le soir de sa chaumière, y était rentré avant le jour avec un nourrisson, un superbe garçon nouveau-né, dont il se disait l'oncle à la mode de Bretagne.

On fit à cette occasion, dans le pays, d'interminables commentaires qui suffirent à défrayer largement toutes les causeries des veillées villageoises, et qui ne s'éloignèrent pas trop de la vérité, bien que M. le curé, qui avait été appelé à donner les derniers secours de la religion au malheureux page, n'eût pas jugé à propos de continuer avec le bailli le cours de ses suppositions à l'égard du jouvenceau, dont les manières lui avaient semblé si équivoques à la première vue.

Quoi qu'il en soit, le fils nourricier de Raimbault, tenu sur les fonts de baptême par le seigneur des Landes, qui se montrait de plus en plus le chaud protecteur du barbier, grandissait à vue d'œil comme un mousseron sauvage, et devenait gentil et gracieux, à proportion des forces qui se développaient en lui. Le vieux chevalier ne pouvait se lasser de l'admirer et de le caresser; il le prenait dans ses bras, le faisait sauter en l'air pour apaiser les cris que l'aspect de sa figure basanée et toute hérissée de moustaches arrachait à l'enfant; dès que les soins de la nourrice eurent cessé d'être indispensables au marmot, Claude des Landes voulut qu'il fut élevé au château, afin de ne plus s'en séparer; enfin la tendresse du bon gentilhomme croissant de jour en jour pour cet infortuné rejeton de sa race, quoiqu'il fût un vivant témoignage de la honte de sa famille, le chevalier déclara devant le grand-justicier de la contrée, d'où relevait le fief des Landes, qu'il entendait adopter cet enfant pour son fils, et joindre à son nom de Jean, qu'il tenait de ses parents supposés, celui de Mouton, en attendant qu'on y ajoutât par la suite, à titre de légitime succession, celui de châtelain des Landes.

Toutes ces dispositions taillèrent de la besogne aux matrones de l'endroit, et telle fut cette fois l'effervescence de leurs suppositions médisantes, qu'elle se porta bien au-delà de la vérité, et que les histoires les plus saugrenues furent inventées, colportées et accréditées, sur les liaisons mystérieuses qui avaient pu exister entre le prétendu page et le châtelain.

Ces jaseries inconsidérées n'aboutirent qu'à un résultat : ce fut d'aigrir Claude des Landes contre ses vassaux, dont les mauvais propos lui étaient fidèlement rendus par son féal confident Raimbaud, et le dévouement du vieux Claude pour son fils adoptif ne fit que s'accroître par la résistance qu'il rencontrait dans l'opinion publique. Les occasions ne manquaient malheureusement pas au seigneur pour exercer de terribles représailles contre les mauvaises langues du village. Une fois engagé dans les voies de la rigueur, Claude des Landes donna carrière à son caractère irascible et vindicatif : il devint le tyran de la contrée; on le craignit à l'égal des plus redoutables fléaux. Les petits enfants s'enfuyaient à son approche, comme s'il eût été quelqu'un de ces ogres dont les fabliaux de l'époque avaient déjà supposé l'existence; et le jeune Mouton, qui grandissait loin de la compagnie des enfants de son âge, se voyait, sans en deviner les motifs, l'objet de l'aversion générale.

Le petit Jean, vivant dans l'isolement le plus profond et dans un désœuvrement non moins complet, n'avait d'autres distractions que celles qu'il trouvait dans la conversation de sa sœur de lait, jeune fille aussi simple que l'étaient ordinairement les villageoises de cette époque, et dont la timidité ressemblait à l'idiotisme. Jean Mouton se plaisait aussi dans la compagnie du barbier Raimbaud, qui lui racontait de longues histoires qui l'épouvantaient sans l'amuser beaucoup; mais ce qui allumait dans le jeune garçon tous les desirs qu'éveille le fruit défendu, c'était la cornemuse de Raimbaud, qui, dans les occasions extraordinaires, joignait à ses fonctions de barbier-étuviste celles non moins lucratives de ménétrier de la contrée.

Jean passait quelquefois des journées entières à essayer des sons criards et discordants sous la direction du barbier; mais le capitaine ayant été témoin des efforts que faisait son filleul pour souffler dans cet instrument grossier avait défendu positivement qu'il se livrât davantage à cet exercice dangereux. Cet obstacle avait éveillé dans le jeune et sauvage musicien le génie de l'opposition, ou plutôt développé en lui une de ces idées-mères qui partent de là donnée la plus vulgaire, pour s'élever quelquefois jusqu'aux dernières limites de la pensée humaine.

Mouton attacha toute la vigueur d'une réflexion opiniâtre sur cette cornemuse, dont l'usage lui était interdit; il en examina la forme, il en raisonna l'effet, et, remontant jusqu'à la cause, il essaya d'en fabriquer une dont les dimensions fussent en rapport avec ses forces. L'enfant parvint à composer l'instrument si ardemment désiré. Ce ne fut point tout : comme il craignait

Digitized by Google

que Raimbaud, en racontant ses succès à son père adoptif, n'exposât la découverte récente à une destruction assez probable, ou que du moins le barbier ne se refusât à l'initier dans les secrets de son art, Mouton se retira dans la profondeur des forêts, et là, seul, sans témoins indiscrets, mais aussi sans maîtres qui pussent l'aider à vaincre les difficultés de cette science, quelque naïve qu'elle fût, il s'instruisit à jouer passablement les deux ou trois airs que Raimbaud faisait entendre sur sa cornemuse; il fit plus encore, il perfectionna sa méthode au point de surpasser son modèle; il en vint à mépriser les motifs de *gigues* et *pavanes* (1), qu'il admirait quelques mois auparavant, et la nature lui inspira plusieurs chants dont la suavité triomphait de la défectuosité de l'instrument qui les émettait.

Après une année tout entière d'essais et d'études, mille fois interrompus et patiemment recommencés, le jeune garçon produisit son œuvre ainsi que son talent.

La cornemuse de Jean Mouton avait cela de remarquable qu'elle n'était pas une imitation servile, mais un perfectionnement réellement ingénieux. Le jeune garçon avait supprimé hardiment la peau de mouton servant de réservoir à l'air qui alimentait l'instrument de Raimbaud, et, conséquemment, l'un des deux tuyaux, puis il avait remplacé tout cela par un simple bec formé de deux roseaux, assez rapprochés l'un de l'autre pour lui donner les moyens de ménager l'air qui devait produire le son, et il avait percé l'unique tube d'autant de trous qu'il y a de doigts dans les deux mains. Cet instrument, qui se rapprochait du hautbois, tel qu'il existe maintenant et dont on ne connaissait point alors l'usage, était une invention réelle, et qui frappa d'étonnement tous ceux qui l'entendirent; le vieux chevalier lui-même en fut émerveillé : mais comme toutes ses idées étaient tournées vers le métier des armes, il se garda bien de supposer que Mouton, son pupille, l'héritier naturel de sa renommée militaire, pût songer à autre chose qu'à lui succéder sur le champ d'honneur, aussitôt que l'âge lui permettrait de porter une cuirasse.

En attendant, comme Jean Mouton venait d'atteindre sa quinzième année, et qu'il se faisait temps de le préparer par des exercices convenables à l'état qu'il devait embrasser, le capitaine se mit en devoir de lui donner lui-même les premières instructions; mais le jeune aspirant au noble état de la chevalerie était bien loin de montrer dans ses nouvelles études l'intelligence précoce et la persévérance opiniâtre qu'il avait déployées dans l'invention de son instrument; la lance, la rondache et la pertuisane s'agitaient dans ses mains comme si elles étaient mues par le hasard et non par une force méthodiquement dirigée : lorsque le malencontreux élève se juchait sur le grand cheval de bataille de son père adoptif, c'était cent fois pis encore; le pauvre garçon, penché sur le cou du gigantesque animal, les genoux à la hauteur de ses coudes, les mains involontairement cramponnées à la crinière de sa monture, ressemblait à un singe perché sur la bosse d'un dromadaire, et le capitaine, tortillant ses moustaches grises, les jambes posées en équerre, n'osait qu'à peine donner carrière à son dépit, attendu que le moindre sifflement de sa houssine faisait jeter des cris d'épouvante à l'apprenti cavalier.

Cependant, à la longue, les études de Jean se rectifièrent : car le capitaine était un maître sévère, qui avait conservé de son ancien état l'habitude du commandement, et le jeune garçon avait le désir sincère de contenter son instituteur. Toutefois ses progrès étaient lents et entravés par la gaucherie naturelle dont il n'était pas en son pouvoir de se débarrasser; sa bonne volonté désarmait jusqu'à un certain point les rigueurs de Claude des Landes; mais il ne pouvait s'empêcher de gémir intérieurement sur le peu d'aptitude de son disciple; de sorte qu'une amertume continuelle se répandait sur les relations et sur l'existence des deux parents.

Le capitaine, dont la patience, naturellement assez courte, était mise tous les jours à de rudes épreuves, prit enfin le parti de confier l'éducation de son pupille aux soins d'un de ses compagnons d'armes, qui remplissait un poste militaire d'une haute distinction près du roi, et dont la maison passait pour une excellente école de chevalerie.

Le nouveau page, quand il fut informé de la condition avantageuse que lui avait ménagée son oncle, sentit en lui ces craintes vagues qu'éprouvent ordinairement les organisations actives et déliées lorsqu'elles exercent leur pensée sur une matière aussi vide et tout à la fois aussi féconde qu'est l'avenir, et l'avenir d'un jeune homme; Jean Mouton, d'ailleurs, avait un esprit contemplatif qui s'accommodait à merveille de la vie des champs, et, quoique ses occupations ordinaires lui semblassent un supplice régulièrement organisé, les récréations qui lui étaient permises lui semblaient une compensation suffisante : ces plaisirs n'étaient pourtant rien de mieux que ses promenades solitaires au bois, les longues histoires de son ami Raimbaud, ou les conversations de sa sœur de lait, et surtout les mélodies qu'il jetait au vent dans le silence des forêts, mélodies naïves et candides comme ces pensées mystérieuses qui s'épanchent du sein d'une vierge dans l'extase d'un premier amour.

Lorsqu'il fallut quitter tout cela, le cœur du bon jeune homme se brisa de regrets tout aussi amers que s'il se fût agi de dire d'éternels adieux au sort le plus brillant; car, au moment du départ, sa vive imagination prêtait un charme indéfinissable à tous les objets dont il fallait se séparer; il oubliait dans ce moment solennel les rigueurs parfois excessives de son père adoptif, pour ne voir dans ses traits, habituellement rudes et sombres, que l'expression actuelle et passagère de la tristesse qui s'y peignait. Raimbaud, malgré l'insouciance de son caractère à moitié sauvage, lui paraissait un ami tel qu'on n'en rencontre que rarement dans la vie, et il trouvait dans la figure en larmes de sa jeune compagne une expression qui lui révélait une foule de sentiments qu'il avait ignorés jusqu'alors; la nature elle-même, voilée par les vapeurs d'une atmosphère humide, semblait lui sourire avec mélancolie, et il croyait entendre dans les mille bruissements du paysage des murmures plaintifs qui remplissaient son âme d'un ineffable attendrissement.

Jean Mouton se mit en route pour Paris, le cœur navré de chagrin. Il était cependant équipé et monté comme un enfant de famille : une escarcelle bien garnie gonflait le petit sac pendu à sa ceinture, suivant la mode du temps; car la tendresse de Claude des Landes avait amplement pourvu à tous les besoins de la route et d'un séjour dans la capitale.

Arrivé à Paris, il fut reçu avec bonté par son nouveau patron, le baron de la Ferrandière, colonel des hallebardiers du roi, qui le fit inscrire sur-le-champ au nombre de ses pages et qui l'assura de sa protection

(1) Danses en usage au commencement du quinzième siècle.

Digitized by Google

particulière, dans le cas où il se montrerait digne, par sa conduite, du bon chevalier qui l'avait adopté.

Le page se promit bien, et jura au colonel de faire tous ses efforts pour mériter ses bontés. Cependant, dès le premier jour, Jean Mouton, malgré son caractère docile et paisible, faillit devenir la cause d'un grand scandale dans l'hôtel du noble seigneur. Le gouverneur des pages était un homme sévère, qui remplissait strictement, et jusque dans leurs moindres détails, les difficiles fonctions dont il était revêtu. Il examina soigneusement, selon la règle de la maison, les hardes et paquets du nouveau venu, afin que rien de contraire à la discipline et au bon ordre ne pût se glisser dans le bâtiment des pages. Le tout fut jugé parfaitement orthodoxe, à l'exception, toutefois, du hautbois, qui figurait dans le petit bagage du jeune homme, et que l'inflexible gouverneur proscrivit comme une frivolité qui ne pouvait pas être admise dans une maison où le bruit des armes était la seule musique en usage et en honneur. Mais Jean Mouton, qui n'avait plus que son hautbois pour toute consolation, et qui s'était flatté de pouvoir cultiver son talent naturel pendant les loisirs que lui laisseraient ses travaux, défendit son instrument chéri avec la persévérance du désespoir.

Le sujet de la contestation fut déféré au sire de la Ferrandière, qui, par égard pour la douleur de son jeune page, trancha la difficulté en déclarant qu'il garderait chez lui l'instrument prohibé, et que Jean Mouton serait libre d'en venir jouer pendant ses récréations. La dame de la Ferrandière, qui était, comme on disait alors, curieuse de bonne musique, mit à cette faveur une condition qui en doubla le prix aux yeux du jeune homme, qui avait déjà la vanité d'un artiste comme il en avait le talent : cette condition était que le page accompagnerait quelquefois sur son hautbois l'air favori de la dame, qui était un *De Profondis* de Goudimel, parodié en vers français par Clément Marot, jeune poëte qui donnait de belles espérances.

STEPHEN DE LA MADELAINE.

(*La suite au prochain numéro.*)

REVUE CRITIQUE.

Grand morceau *pathético-brillante* pour piano à quatre mains, par M. RIGEL. — Romances, nocturnes, chansonnettes et boléro, par M. J. STRUNZ. — *Je voyage à cheval*, Lied français, paroles de M. HEDOUIN, musique de M. NEULAND.

Après l'irruption de pianistes extraordinaires qui ont surgi de toutes parts pendant la saison des concerts qui vient de s'écouler, et parmi lesquels il en est au moins une demi-douzaine d'une force prodigieuse, il est bien de voir nos vétérans du piano ne point s'abandonner, s'annihiler, et rappeler à la population musicale de Paris et de nos départements qu'ils ont eu et ont encore du talent. De ce nombre est M. Rigel, un de ces compositeurs de la vieille roche, qui ont cependant suivi le progrès que l'art instrumental a fait depuis trente ans.

M. Rigel faisait partie de notre glorieuse expédition en Égypte qui alla retremper notre civilisation européenne dans la civilisation plus ancienne de l'orient. Aussi n'est-ce pas sans un juste orgueil que M. Rigel prend le titre de Membre de l'Institut d'Égypte. Il vient de publier un *grand morceau pathético-brillante pour le piano et à quatre mains*, dédié à Mlle Hélène Robert-Mazel : cette œuvre nouvelle du pianiste émérite est remarquable par sa coupe originale et l'abondance des idées mélodiques. Nous serions tenté de déclarer M. Rigel atteint et convaincu de romantisme en musique si l'unité de la pensée ne se montrait à chaque instant dans ce morceau très-purement écrit d'ailleurs. Après un adagio en *fa* mineur et à 3/4 d'un beau caractère, il attaque un *allegro moderato* dans le même ton qu'il module avec art et dont la forme est toute dramatique ; puis vient un petit *andante* en *la* bémol majeur, portant assez improprement le titre d'Introduction, puisqu'il se trouve au milieu du morceau ; mais qui est empreint d'une grâce charmante. Cette mélodie, en forme de sicilienne, est des plus distinguées, et si nous avons un reproche à faire au compositeur, c'est de ne pas l'avoir étendue davantage. Il l'interrompt par un *allegro agitato* plein d'énergie dans le ton primitif. Enfin une pastorale en *fa* majeur à trois temps forme la péroraison de cette œuvre originale et d'un bel effet, qui maintient son auteur au rang des bons compositeurs de piano où il s'est placé depuis longtemps. Et pour donner une nouvelle preuve qu'il n'est pas moins bon mélodiste qu'habile harmoniste, M. Rigel publie une chansonnette intitulée *le petit Pierre*, chant naïf et vrai, digne du compositeur à qui nous devons : *Petits oiseaux, le printemps vient de naître*, mélodie qui obtint dans son temps tous les honneurs de la popularité.

— En fait de mélodie populaire, M. Strunz, auteur du célèbre *Boristhene*, vient lancer dans le monde musical six jolis morceaux de chant avec accompagnement de piano, parmi lesquels on distingue des boleros tout empreints de la couleur locale. On voit que l'auteur connaît le pays et qu'il s'y est inspiré de ses mélodies ibériennes si piquantes et si pittoresques. *El Gitano*, que nous avons entendu dans diverses soirées musicales, est un chant espagnol plein d'originalité. Quoiqu'inattendues, les modulations passagères de ce petit bolero sont logiques et purement écrites ; cette œuvre légère et gracieuse mérite tout le succès qu'elle obtient. La *prière* est une inspiration religieuse pleine de conviction musicale, d'une déclamation vraie et profondément sentie. Le *Brigand de l'Estramadure* est un chant énergique qui peint bien toute la sauvage indépendance du Bandolero espagnol. Cette marche de basse diatonique et semi-diatonique sur une phrase mélodique de sept mesures, répondue par un même nombre de mesures en commençant, et qui rentre dans la carrure ordinaire, donne une physionomie toute particulière à ce morceau, et l'éloigne de toute comparaison avec ces chants de brigands à l'eau rose de nos fades romanciers qui ne sortent pas de la tonique et de la dominante, et qui nous rappellent ce monsieur qui se vantait de savoir l'arabe. Mis en présence d'un de ces enfants du désert, il répondit à ceux qui s'étonnaient qu'il ne pût converser avec son interlocuteur : « Eh que diable aussi ! vous me mettez en présence d'un Arabe pur sang comme son cheval ! moi je ne sais que l'arabe de salon.

Les *Madrilènes*, l'*Andalousie* et les *Rameurs du Bosphore*, à deux voix, complètent cette petite collection de mélodies agréables et bien accompagnées, comme M. Strunz en a déjà tant publiées, et comme nous espérons qu'il en publiera encore (1).

— La décentralisation artistique s'opère : plusieurs villes de nos départements organisent des sociétés musicales dans lesquelles des amateurs soutenus, corroborés des artistes du lieu, popularisent l'art en France comme en Allemagne et en Italie. Si les autorités lo-

(1) Nos lecteurs recevront aujourd'hui, comme supplément, le *Gitano* et l'*Andalousie*.

Digitized by Google

cales n'appliquent point la loi contre les associations, et les articles 291 et 292 du Code pénal aux artistes et amateurs musiciens qui se réunissent à jours fixes et en nombre de plus de vingt personnes, ces mêmes autorités ne font pas plus pour la propagation de cette science éminemment civilisatrice que nos gouvernants et administrateurs en beaux-arts de Paris. Ils disent comme Mazarin : *cantano? pagheranno*. Enfin ils ont la bonté de ne pas trouver Weber et Beethoven séditieux, et nous laissent chanter Rossini, Bellini ou Donizetti tant que nous voulons. Il n'en est pas tout à fait de même à l'égard de nos compositeurs français. Le chant du départ de Méhul est proscrit, et l'hymne populaire de feu le maestro Rouget de l'Isle, vulgairement appelé la Marseillaise, commence à déplaire à quelques-uns de nos officiers supérieurs qui ont cru y voir dernièrement une provocation au dépavage des rues. L'asphalte qui envahit nos cités et va y régner en souverain rend l'appréhension de ces messieurs quelque peu ridicule ou du moins chimérique.

Il y aurait un article piquant à faire et dont je pourrai bien doter la *Gazette Musicale*, sur la mélodie et l'harmonie séditieuses. Ce serait dans la spécialité de ce journal; car si la littérature se reflète de la politique, la musique n'est pas le moins énergique véhicule du pouvoir et de la volonté du peuple, surtout quand il est fatigué de payer; et, malgré l'axiome de Mazarin, il chante alors et ne paie plus. Mais pour en revenir à la décentralisation musicale, les effets s'en manifestent dans toute l'étendue de la France. Les villes de 1er, de 2e et de 3e ordre ont chacune leur société philharmonique qui contribue aux progrès de l'art. Nous avons sous les yeux le prospectus de celle de Boulogne-sur-Mer, qui s'est reconstituée cette année sur de nouvelles et de plus larges bases. Cette Société, aux termes de son prospectus, continue, comme par le passé, à faciliter aux artistes d'un grand mérite les moyens de donner des concerts publics à des conditions plus libérales que celles de l'ancien réglement, en les invitant à se faire d'abord entendre dans les concerts de famille. Enfin elle conserve, comme l'un de ses devoirs les plus sacrés, l'obligation de donner annuellement un certain nombre de concerts au bénéfice des indigents.

La nouvelle administration a pensé qu'il était urgent de s'occuper de la construction d'une salle de concerts. Ainsi donc Boulogne posséderait un local spécialement consacré à la musique, et construit selon les lois de l'acoustique, ce que n'a point encore la capitale de France, ce centre des beaux-arts. Tout ce qu'il y a de célébrités musicales en Europe a passé par Boulogne-sur-Mer, car cette petite ville renferme bon nombre d'amateurs dévonés; et tous les grands artistes se sont félicités de l'accueil fraternel qu'ils ont reçu dans cette ville agréable. Elle possède un compositeur, M. Neuland, élève de Schubert, qui, autant que nous en pouvons juger sur une ballade qui nous a été envoyée : *Je voyage à cheval*, est un harmoniste distingué et digne de son jeune et illustre professeur, que l'Allemagne a perdu si prématurément. *Je voyage à cheval* est un morceau de musique imitative plein de vérité et tout empreint d'une vague mélancolie qui rappelle bien celle des Lieds de la mystique Germanie. Nous pensons que si M. Neuland écrit aussi facilement qu'il écrit purement, il est appelé à obtenir de brillants succès dans ce genre de composition.

Henri Blanchard.

A Monsieur le Rédacteur de la *Gazette Musicale*.

Monsieur,

Je lis dans la *Gazette Musicale* de ce matin l'annonce suivante : « Encore un talent de pianiste qui nous apparait à l'horizon! mais cette fois il s'agit d'un talent féminin dont se glorifie l'*Allemagne, cette patrie des Chopin, des Liszt, des Kalkbrenner, des Schunke*, etc., etc. M. Frédéric Copin est né à Varsovie, d'un père français et d'une mère polonaise, il n'y a pas là de quoi faire un allemand! M. Liszt est un Hongrois d'origine magyare.

J'ai cru nécessaire, monsieur, de vous adresser cette rectification pour empêcher une erreur de s'accréditer. L'Allemagne a bien assez d'artistes éminents, sans avoir besoin de s'approprier ceux des autres pays.

Agréez, etc.

H.-E. Chonski.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Strasbourg, le 6 juin 1838.

Il paraît que depuis l'impulsion donnée à l'exécution de la musique religieuse par l'établissement dit du *Petit Séminaire*, où les élèves chantent les ouvrages classiques dans ce genre, les préposés de notre cathédrale songent sérieusement au rétablissement des messes en musique et à grand orchestre, exécutées autrefois sous Richter et Pleyel, anciens maîtres de chapelle de cette cathédrale.

Jusqu'ici, le défaut de ressources et de place étaient les principaux obstacles à ces exécutions qui se faisaient, dans les grandes solennités, sur deux tribunes étroites, séparées l'une de l'autre, ce qui ne produisait pas toujours un ensemble parfait. Dans la vue de remédier à cet inconvénient, une tribune provisoire, et à titre d'essai, vient d'être construite au-dessus du grand portail, en face du maître-autel, et il n'a fallu qu'un appel aux amateurs pour concourir, le dimanche de la Pentecôte, à l'exécution de la belle *messe* de Beethoven, en *ut*. Un orchestre composé de vingt violons, six altos, huit violoncelles, six contre-basses, des instruments à vent ordinaires, et d'environ cent chanteurs amateurs, a produit un effet surprenant, et tout porte à croire que cet emplacement sera maintenu pour la construction définitive de l'orchestre. L'exécution de cette *messe*, dirigée par M. Wackenthaler, maître de chapelle de la cathédrale, a été parfaite. Cet ouvrage est écrit pour quatre voix, avec chœur, et divisé en trois hymnes, afin de servir dans les églises protestantes. Le *Kyrie* commence en chœur, sans ritournelle, par un thème des plus gracieux; vient en mouvement de choral le *Christe eleison*, d'abord le quatuor sans accompagnement, en *mi* dièze, suivi du chœur; ce morceau fait le plus bel effet. Le *Gloria* commence de même, sans ritournelle; le chant et les instruments à vent soutiennent l'accord en *ut majeur;* les violons montent par des croches, jusqu'à ce que le chant et les instruments cessent, et que le premier violon seul avec le violoncelle redescendent par des noires, pour préparer au *Et in terra pax*, dont la simplicité saisit tout l'auditoire. Suivent des solos et des tutti, conduisant par diverses modulations au *Qui tollis*, en *fa mineur*, chanté dans une mélodie touchante par un contralto *solo*. Tout le chœur rentre au *Miserere* et les basses seules conduisent la modulation en *la majeur*.

Le *Suscipe* est écrit avec une expression profonde; le *Quoniam* exprime à l'unisson des sentiments de joie, et le *Cum Sancto Spiritu* commence par le thème d'une fugue, en *ut majeur*, qui cesse, toutefois, après sa répétition par les quatre parties; la basse seule répète le thème du *Quoniam*, et les autres voix reprennent la première mesure du thème à rebours, pour entrer en *sol majeur*. Le ténor reprend le thème de la fugue; la modulation, après avoir passée en *la mineur*, revient en *ut majeur*. Vient le *Amen*, commencé par les soprani seuls, en rondes, dans le thème de la fugue, suivi d'une espèce de point d'orgue sur la dominante pendant trois mesures; le tutti reprend le thème du *Amen* en rondes, jusqu'à la fin. Le *Credo*, dans un mouvement vif, en *ut majeur* 3/4, est d'un grand effet, ainsi que le *Et incarnatus*, en *mi* dièze, terminé très-piano par le *Sepultus est*. La basse seule, accompagnée à l'unisson par les instruments à corde, commence le *Et resurrexit*, entremêlé de *tutti* et de *solo*. *Et vitam* est un beau thème fugué, qui malheureusement ne se prolonge pas au-delà de la répétition par les quatre parties. Le *Sanctus* est écrit dans une mélodie touchante, en *la majeur*. Le *Pleni sunt cœli* est un allegro brillant, et le *Hosanna in excelsis* présente un petit thème fugué, d'une facture originale. Le quatuor seul commence sans accompagnement le *Benedictus*, en *fa majeur*; le chœur qui l'interrompt et l'accompagne de temps en temps fait un effet magique. L'*Agnus Dei*, en *ut mineur* 12/8, exprime un sentiment profond d'affliction : l'instrumentation de ce morceau est originale et d'un grand effet. Toute la *messe* est au surplus d'une exécution facile pour les chanteurs.

Pour le *Graduale*, on a exécuté un allegro de symphonie de la composition de M. Wackenthaler, fort bien écrite et instrumentée, et appropriée à la circonstance. Enfin on a exécuté un *Offertoire*, avec violon obligé, de la composition de Küntzel, organiste à Guebweiller (Haut-Rhin), pour un soprano seul, suivi d'un chœur : ce morceau, d'une belle facture, fait le plus grand honneur à l'auteur.

Espérons que l'administration de la cathédrale profitera de la bonne volonté des amateurs de musique, pour nous faire entendre souvent les compositions sacrées des grands maîtres : déjà, à la fête de Pâques, elle avait fait exécuter une belle *messe*, de Jos. Haydn : c'est par ces exécutions qu'elle propagera le goût de la bonne musique religieuse. L.

NOUVELLES.

*** Grande révolution au foyer de l'Opéra ; il n'est bruit que d'une mesure consacrée de haut, qui frappe d'interdit les entrées des abonnés dans les coulisses. Elles viennent d'être soumises à une *sévère* révision, comme le requiert un intérêt si *grave*. Ce qui est surtout piquant, c'est la réalisation du projet dont on a parlé; on vient de donner aux bienheureux privilégiés admis dans le paradis, sur la terre promise du théâtre, une plaque en ivoire sur laquelle est gravé le nom du propriétaire, et qui le fait reconnaître du concierge. Cette espèce de médaille est du moins un avantage sur celles de MM. les pairs et députés ; c'est qu'elle peut, avec moins d'inconvénient, être perdue au séjour équivoque, comme il est arrivé plusieurs fois au signe distinctif de nos législateurs moraux.

*** Plusieurs journaux ont annoncé que le nombre des opéras édités par M. Ricordi, à Milan, s'élève à 10,000 : nous devons faire observer que l'on ne grave point en Italie comme en France *les partitions*, et que l'éditeur ne publie souvent qu'une ou deux ariettes ou cavatines d'un opéra, les autres morceaux ne valent pas la peine d'être gravés.

*** La Mazourka, dansée par Mlle Taglioni au Queen-Theatre, à Londres, a obtenu un succès tel, que la sylphide a répété cette danse russe à la demande générale, accompagnée de bravos et de trépignements.

*** M. Antoine Bohrer, dont le beau talent est généralement connu, donnera une soirée musicale, mardi 19 juin, dans les salons de M. Pape. Il exécutera un quintetto de Beethoven avec plusieurs de nos premiers instrumentistes, et un solo de sa composition ; et sa fille, âgée seulement de 9 ans, jouera plusieurs morceaux de piano. Cette enfant possède un talent vraiment prodigieux, et nous ne doutons point que l'organisation de ce concert attire beaucoup de vrais amateurs.

*** Sauphar, *ténor léger*, et Henri Deshayes, première basse-taille, ont échoué à Lyon devant un public qui, à ce qu'il paraît, les a condamnés de parti pris, et sans même les *entendre*, ce qui est indispensable pour juger.... surtout les chanteurs.

*** Perrot et Carlotta Grisi sont à Munich; ils y sont fort applaudis.

*** Un des plus précieux instruments de musique qui rendent parmi nous le nom de Stradivarius si célèbre, la basse plaintive, qui a chanté la romanesca dans tous nos concerts, dans tous nos salons, la basse d'Alexandre Batta a failli être brisée. Cette basse acquise récemment à un prix si haut, prix qu'on a offert déjà de tripler pour racheter l'instrument, a reçu la chute d'un gros livre de musique sur son corps frêle et nerveux. Une large fissure laissait échapper faible et comme gémissante cette voix que nous avons entendue si pleine et si sonore. Un habile luthier (M. Gand) vient de réparer le mal autant qu'il était possible ; mais M. Alexandre Batta se voit, par cet accident, forcé de renoncer à la brillante tournée qu'il allait entreprendre à l'étranger; il faudra que son archet poussant fasse longtemps chanter les cordes avant que l'instrument puisse regagner cette moelleuse plénitude de son qu'il a perdu ; heureusement il est en bonnes mains : l'artiste qui sait donner une âme à son instrument saura aussi bien lui donner une voix.

*** Il faut qu'un grand exemple apprenne aux détracteurs de l'art, à ceux qui lui contestent son importance dans la société, quelle puissance il exerce pour la prospérité des foyers de civilisation où il se déploie. On écrit que depuis l'arrivée à Lyon de ce Duprez, dont nous avons tous fait circuler la réputation si rapidement, les hôtels sont encombrés de voyageurs, et que la place manque pour les contenir dans la seconde ville du royaume. Par le chemin de fer de Saint-Etienne, c'est toute son population qui survient, court au théâtre et repart pour se renouveler. Les gondoles à vapeur amènent les dilettanti de toutes les villes riveraines de la Saône, de Macon, de Chalons, de plus loin encore. Prenez donc, par vos mesquines économies, votre pays des moyens de s'honorer et de s'enrichir en gardant un talent si réflectif. C'est là ce qu'il est bon de répondre à certains députés antagonistes de nos théâtres lyriques.

*** Les provinces rhénanes de la Prusse en sont déjà à leur vingtième grande fête musicale, célébrée à Cologne les trente et trente-un du mois dernier ; et avec quelle pompe ! huit cents exécutants (cinq cents instruments et trois cents chanteurs) pour rendre dans toute leur majesté des chefs-d'œuvre de Cherubini, de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Hœndel, noms glorieux auxquels nous nous applaudissons de voir associé celui de notre collaborateur, M. Berlioz ! En citant ces nombreuses solennités qui attestent à la fois et doublent les progrès de l'art, notre espoir est de piquer d'honneur les provinces de la France, où de tels exemples sont trop rarement et trop inégalement suivis ; puisse surtout quelques-uns de nos grands artistes devenir les imitateurs de M. Félix-Mendelsohn Bartholdy, qui a fait tout exprès le voyage de Cologne à Berlin, pour diriger l'orchestre-monstre qu'il doit passionner de sa verve musicale !

*** Une grande nouvelle a retenti dans l'Europe dilettante ! Spontini s'occupe d'ajouter un titre de plus à ceux qui recommandent déjà si légitimement son nom à l'estime de la postérité. Cette fois c'est parmi la malheureuse et dramatique famille des Stoarts qu'il va prendre ses héros. Remarquons en passant la variété de climats et d'époques où ce compositeur a puisé ses brillantes inspirations. Avec la *Vestale*, son premier chef-d'œuvre, jeté en pleine antiquité romaine, tout d'un coup *Fernand Cortès* le lança à plus de deux mille ans, et dans le Nouveau-Monde. *Olympie* le ramène à l'antiquité classique, mais en Grèce cette fois; la mystique et rêveuse Allemagne du moyen-âge lui fournit les couleurs de l'*Agnès d'Hohenstaufen*. Il va maintenant interroger les passions sombres et énergiques de la vieille Angleterre. Il se rend même à Londres pour y rechercher les vieilles mélodies nationales dont il s'emparera sans doute par ce plagiat des grands artistes, plus inventif et plus original que l'invention même. Pour faire honneur à ce maître, le théâtre

Digitized by Google

de Drury-Lane s'apprête à remettre la *Vestale* et *Fernand Cortès*, qui seront représentées à l'arrivée, et presque sous la direction de l'auteur lui-même.

*** Lyon rappelle une basse-taille, émigrée depuis 1830, c'est Gustave Blès, qui a eu naguère de succès à Rouen; et qui va faire, dans la seconde ville du royaume, la rentrée de l'enfant prodigue.

*** Bruxelles vient d'assister à la retraite d'une artiste française qui, si elle eût attendu encore un an, aurait pu célébrer la cinquantaine de son mariage avec le théâtre. Il s'agit de Mme Rousselois, grand'mère de Mme Volcys (Léontine Fay); cette doyenne des actrices débuta à Paris, le 28 avril 1789, dans l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, par le rôle de *Clytemnestre*, où nous avons vu depuis Mlle Maillard si belle et si tragique. Mme Rousselois a été fort applaudie dans la représentation de retraite qui avait lieu à son bénéfice, et paraît avoir été fructueuse.

*** On dément le bruit de l'engagement de Mlle Falcon au théâtre de San Carlo à Naples. Le jeune et jolie cantatrice aurait en effet reçu de brillantes propositions, mais qu'elle aurait repoussées comme Hippocrate repoussa les présents d'Artaxerce, en répondant que son talent appartenait à Paris. Puisse-t-elle bientôt nous rendre la jouissance d'une propriété si regrettée et si regrettable!

*** Nous signalions, il y a quelque temps, l'invasion de la chicane dans les domaines de l'harmonie. A tous ces procès engagés entre les directeurs et les virtuoses en provinces il faut joindre un procès de plus, qui vient d'être jugé en faveur de MM. Crosnier et Gerfbeer contre Révial. Il ne sera pas indifférent à nos lecteurs de trouver ici un résumé succinct de cette affaire destinée à faire jurisprudence. Le jeune chanteur, après avoir été affiché le 20 septembre dernier dans l'*Ambassadrice*, avait fait prévenir dès le matin qu'une indisposition grave l'empêchait de jouer. Il produisit à l'appui de son affection un certificat de deux docteurs de son choix. Par malheur pour lui les médecins du théâtre ne reconnurent qu'un léger rhume dans ce que leurs confrères, en hippocrate, signalaient comme une maladie. Le tribunal n'admettant comme autorité compétante en pareil cas que le témoignage des médecins du théâtre, a condamné Révial à 500 fr. de dommages-intérêts. Nous souhaiterions pour cet acteur que chacune des soirées où il chante lui rapportât ce que lui coûte cette soirée où il ne chanteit pas.

*** Mme Dannreuse s'est déjà fait entendre à Londres le 5 juin dans un concert donné dans la salle d'Hanover-Square; elle a chanté l'air : *O fatal Gofreddo*, du *Torquato Tasso* de Donizetti et plusieurs ariettes.

*** Les habitués de l'Opéra vont voir de nouveau figurer dans les rangs de nos danseuses une jeune sylphide, Mlle Vagon, qui avait pris son vol dans les régions étrangères et qui revient en colombier.

*** Un arrêté du préfet de police impose aux directeurs de théâtre deux mesures qui doivent offrir des garanties importantes pour le public. La première surtout est de nature à inspirer une grande sécurité. Désormais les décorations seront soumises à un procédé qui les rend *ininflammables*; nous pardonnons à M. le Préfet la barbarie de néologisme en faveur de l'humanité de la décision. En second lieu, les spectateurs seront affranchis de la crainte de ne point trouver de place avec un billet entre les mains. Injonction est faite de ne *délivrer pour être admis aux représentations, que des billets désignant une seule place fixe et déterminée dans l'intérieur des salles*. Nous ne saurions trop applaudir à une telle amélioration. Entre tous les abus qu'elle supprime, elle aura surtout l'avantage de prévenir ces discussions bruyantes, ou plutôt ces querelles qui troublaient et même interrompaient trop souvent le commencement d'un spectacle, qui, surtout dans les théâtres lyriques, n'en est pas la partie la moins intéressante, à cause des ouvertures. Ce sage règlement a déjà pour lui, du reste, l'autorité de l'expérience, et plusieurs capitales nous en avaient donné l'exemple. Ainsi au Kaertner-Thor (l'Opera de Vienne), toutes les places sont marquées, et au parterre même, on loue ce qu'on appelle des *chaises-fermées*.

*** Nous aimons à trouver, parmi les talents qui se consacrent à la musique, des noms déjà célèbres à d'autres titres. Il nous semble que c'est une preuve de plus de la haute importance qu'on accorde à l'art aujourd'hui; c'est ainsi que nous avons applaudi au succès qu'ont obtenu, comme compositeurs, M. le duc de Feltre et M. le prince de la Moskowa. Voici une nouvelle illustration militaire d'un autre genre qui vient encore apporter son contingent à la gloire musicale. Mlle Victorine Quiroga, la fille du général de ce nom, dont on a tant parlé, et qui est aujourd'hui gouverneur de Madrid, possède, au dire des connaisseurs qui l'ont entendue, une voix large et mélodieuse qui ne peut être comparée qu'à celles des Malibran et des Grisi.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

6 Nouvelles fantaisies

POUR LA FLUTE SEULE,

sur les plus jolies

VALSES DE STRAUSS,

par Eugène Walkiers,

Op. 69. N° 1, 2, 3. Chaque : 5 fr.

Bellini des Salons,

3 grands duos brillants

POUR PIANO ET VIOLON

CONCERTANTS SUR DES MOTIFS DE

LA STRANIERA, LA SOMNAMBULA ET LE PIRATE,

PAR ROSENHAIN ET PANOFKA.

Œuvre 16. N° 1, 2, 3. Chaque : 9 fr.

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU,

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRA.

Chez MAURICE SCHLESINGER, rue Richelieu, 97.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année *deux morceaux de Musique instrumentale, ou une partition, ou un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque Abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* fr. par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

Les Abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie.

Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'Abonné, trois morceaux et une partition.

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque Abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 15, rue de Cadran.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 25.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.
On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 24 JUIN 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

MM. les Souscripteurs, dont l'abonnement expire le 30 juin, sont priés de le renouveler, s'ils ne veulent éprouver de retard dans l'envoi de leurs numéros.

SOMMAIRE. — Le maître de Chapelle de François Ier, par STÉPHEN DE LA MADELAINE, (Suite et fin). — Duel entre lord Castlereagh et M. de Marcy. — Sophie Bohrher, par J. D'ORTIGUE. — État de la musique à Berlin, par L. RELLSTAB. — Une lettre attribuée à Paganini. — Opéra-Comique, première représentation de MARGUERITE. — Nouvelles. — Annonces.

LE MAITRE DE CHAPELLE DE FRANÇOIS Ier.

CHRONIQUE DU XVe SIÈCLE.

Suite et fin.

§ II.

Comme quoi Jean Mouton devint fou, et conséquemment le meilleur musicien de son temps.

Jean Mouton, dont le caractère plaintif se pliait merveilleusement à toutes les exigences de sa nouvelle position, quoique ce ne fût pas sans de violents combats intérieurs, devint bientôt, à cause de son obéissance irréprochable, le favori du gouverneur des pages, qui n'était pas accoutumé à une semblable déférence pour ses ordres, et qui, en considération de la docilité parfaite de son subordonné, lui pardonnait la gaucherie qu'il montrait dans tous les exercices de gymnastique militaire, propres à développer la force et l'adresse des futurs hommes d'armes et chevaliers. Comme le jeune page possédait en outre l'avantage d'un extérieur agréable, et qu'il avait réussi, non sans peine, à accompagner d'une manière passable le *De Profondis* de Goudimel, transformé en chansonnette, il en résultait que Jean Mouton était placé dans les meilleures conditions possibles au milieu de la nouvelle famille qui l'avait accueilli; car le sire de la Ferrandière, qui ne se laissait pas influencer par les qualités qui avaient séduit le gouverneur des pages et la baronne elle-même, avait facilement distingué dans son jeune serviteur une intelligence extraordinaire, quoique voilée en quelque sorte par une extrême timidité, et une chaleur d'âme, qui, pour n'avoir rien de commun avec l'enthousiasme guerrier qu'on pouvait désirer dans un aspirant à la chevalerie, n'en paraissait pas moins précieux à l'illustre colonel. Quant aux camarades de Jean Mouton, ils en avaient fait le plastron de leurs espiègleries; mais celui-ci se prêtait de si bonne grâce aux plaisanteries dont il était l'objet, que sa bonhomie désarma la malice et la verve sarcastiques des jeunes étourdis, qui se bornèrent à lui donner le quolibet de Jean *l'Agnelet*, que Mouton porta jusqu'au tombeau.

Le bon petit page fut bientôt désigné, de préférence, pour le service des appartements; il se tenait dans l'antichambre de la baronne, et l'accompagnait, quand elle montait sur son palefroi ou dans sa litière, pour faire ses promenades ordinaires, ainsi que ses vi-

Digitized by Google

sites en ville. Or le jour de la Saint-Louis s'approchait; c'était une époque de jubilation pour les seigneurs de la cour et pour les personnes de leur suite. Il y avait ce jour-là réception extraordinaire, messe en musique au château, et cercle le soir dans les appartements du roi. La baronne devait y paraître avec une suite digne de son rang, et Jean Mouton devait en faire partie.

Longtemps avant cette époque solennelle, le jeune page avait perdu l'appétit et le sommeil, tant sa curiosité se trouvait exercée d'avance, non pas à l'égard de la pompe royale, dont il n'avait aucune idée, mais à cause de cette messe, dont le célèbre Josquin-Desprez avait fait la musique, et dans laquelle le savant compositeur devait faire entendre sa voix, qui, selon les auteurs contemporains, « n'avait d'égale que dans les cieux. »

Il n'y avait pas alors de chapelle-musique au Louvre; la création de cette magnifique institution, qui pendant si longtemps brilla d'un éclat qu'on peut dire sans pareil, pour s'éteindre dans le moment de sa plus vive splendeur, au milieu du siècle des lumières, est due à François Ier. Sous le règne de Louis XII, qui aimait les arts en égoïste, pour en jouir sans les protéger, il y avait un surintendant de la musique, chargé de composer les symphonies et autres morceaux nécessaires pour ajouter quelque pompe aux grandes fêtes de la cour. Les psaumes et motets se trouvaient naturellement du ressort de ce fonctionnaire lorsqu'on célébrait une messe solennelle au château. Celle dont il s'agissait alors était annoncée depuis longtemps comme le chef d'œuvre d'un maître qui n'avait point de rivaux, et Jean Mouton, qui avait dans l'âme le sentiment vague mais puissant de la musique, et qui se faisait une idée délicieuse d'un concert de voix et d'instruments, quoiqu'il n'eût entendu dans sa vie que la cornemuse de Raimbaud et la harpe de quelque ménestrel ambulant, Jean Mouton se préparait à l'extase qui allait le saisir lorsqu'il entendrait les merveilles réservées pour l'oreille du Roi.

Il arriva que l'événement, bien loin de tromper son attente, surpassa de beaucoup la magnificence de ses rêves d'artiste. Cette fois, le célèbre Josquin avait fait faire un pas de géant à l'art dont il était en quelque sorte le créateur. Tous les seigneurs de la cour et le roi lui-même, en écoutant les sublimes inspirations de son génie, étaient tombés dans un ravissement inexprimable; chacun d'eux, les yeux inondés de douces larmes ou le cœur gonflé d'un saint enthousiasme, passait, au gré du savant musicien, par les différentes phases d'attendrissement et d'exaltation religieuse dont il avait semé son œuvre. Mais pour Jean Mouton, le pauvre jeune page, qui n'avait jamais rien entendu qu'on pût comparer à de semblables choses, et qui avait cependant dans le cœur tout ce qu'il fallait pour les comprendre mieux que personne, il était dans un état d'admiration passionnée, frénétique, suffocante, qu'aucun langage ne saurait exprimer; et pourtant le ravissement du bon jeune homme se manifestait si peu par les signes extérieurs, que la dame de la Ferrandière, qui s'était promis de jouir de la surprise de son page, s'imagina qu'il était insensible à ces divins accords. Vainement, après la messe, elle lui demanda ce qu'il pensait de cette musique : Jean Mouton jetait sur elle des regards effarés, souriait d'un air mélancolique et ne répondait rien. C'est que dans cette jeune tête ardente et prompte à concevoir, il y avait comme une effroyable bacchanale qui hurlait et tourbillonnait, de manière à lui briser le cerveau; c'était la fournaise sept fois chauffée, qui éclate avant de recevoir l'œuvre pour laquelle des mains imprudentes l'avaient préparée.

De retour à la maison du sire de la Ferrandière, ses camarades et le gouverneur lui-même s'empressèrent de le questionner; mais le jeune page, au lieu de leur répondre, les regardait avec des yeux étincelants d'une sombre exaltation, et leur souriait d'un air qui les glaçait d'effroi. Avant la fin de la journée, Jean Mouton, dévoré par une fièvre ardente, donnait des symptômes de démence tellement alarmants, que le physicien appelé près du lit du malade avait déjà déclaré que sa raison était entièrement perdue.

En effet, dès le lendemain, la folie du pauvre l'Agnelet prit un caractère de tranquillité qui enleva le peu d'espoir qu'on avait fondé sur l'exaspération de la fièvre. Jean Mouton avait cessé de souffrir, mais il s'était développé en lui une idée fixe qui l'occupait sans relâche. Le pauvre jeune homme croyait être le musicien qui avait composé la messe exécutée la veille. « *Josquinus ego sum!* s'écriait-il de toute la force de ses poumons, *Josquinus, musicorum princeps.* » — Je suis Josquin, le prince des musiciens.

Comme le bruyant délire du malheureux insensé troublait la tranquillité de la maison, le sire de la Ferrandière se vit contraint, quoiqu'à regret, de l'éloigner de sa demeure; mais, par égard pour son vieil ami des Landes, autant que par compassion pour l'infortuné jeune homme, le baron, au lieu de le faire enfermer dans les cabanons destinés aux fous, le confia aux soins d'un docteur qui avait la réputation d'un passé maître dans ces sortes d'affections cérébrales. Tout ce que produisit dans cette circonstance l'humanité du noble seigneur se borna malheureusement à laisser le malade dans l'état où la violence de ses sensations l'avait amené. La science du médecin échoua devant ce déréglement de la pensée; mais, du moins, la modération du traitement dont on usait à son égard empêcha son délire d'empirer, comme il l'eût fait sous un régime moins doux, et de se convertir en folie furieuse.

Cependant le baron avait expédié un exprès en Saio-

tonge pour prévenir le capitaine du malheur arrivé à son jeune parent.

— Je l'avais bien dit, criait le vieux chevalier d'une voix cassée, en s'arrachant la barbe et en se meurtrissant le visage! il y a un sort sur cette diable de coroemuse! c'est elle qui est la cause de tout cela. M'est avis que si on la brûlait avec des prières, mon pauvre enfant serait bientôt délivré du maléfice qui le tourmente. Ça! ça! qu'on me fasse venir tout à l'heure mon compère Raimbaud, l'étuviste; il a des secrets pour conjurer toute sorte de maladies; il faudra bien qu'il guérisse avant peu celle-ci, ou, par la mort de Dieu! je le chasserai de la paroisse comme un mendiant qu'il était lorsque j'y suis arrivé!

Raimbaud ne se fit pas attendre; il aimait Mouton d'une affection toute paternelle, que l'absence n'avait point affaiblie, et qui (chose plus difficile à croire) n'avait été nullement modifiée par l'invention du jeune garçon et par une supériorité dont sa renommée instrumentale avait eu à subir de notables dommages. Aussitôt qu'il eut appris l'accident funeste qui compromettait l'avenir de son ancien émule, il courut chez son seigneur, et lui demanda la permission de l'accompagner à Paris, où il brûlait de mesurer sa vieille expérience avec la gravité du mal qui obscurcissait la raison de son cher petit Jean.

Le barbier avait sa bonne part de la vanité qui animait ses confrères des grandes villes, et par un effet naturel de l'action qu'exerce l'énergie sur la faiblesse, l'excès de la confiance que le praticien avait dans ses propres lumières inspira au capitaine une assurance instinctive qui rétablit un peu l'équilibre de ses idées, fortement ébranlé par la fatale nouvelle. Dès le lendemain, le vieillard inquiet se mit en route pour la capitale, suivi du courrier qui le désolait par la peinture qu'il lui faisait de la position du jeune malade, et par le barbier, qui ranimait ses espérances à chaque instant prêtes à s'éteindre.

Lorsque Mouton vit arriver à l'improviste son oncle et son père nourricier, il les reconnut parfaitement l'un et l'autre, et les combla des caresses les plus vives, sans donner aucun signe d'aliénation. Claude des Landes, qui ne s'attendait pas à trouver tant de bon sens à son neveu, s'imaginait déjà que la joie occasionnée par sa présence l'avait guéri; un mouvement d'épaules que fit le barbier pour répondre à un signe négatif de son confrère de Paris lui rendit toutes ses craintes; Jean Mouton les confirma bientôt par ses discours insensés, quoique pleins de mesure et de respect.

— Félicitez-moi, mon bon père, dit-il au capitaine en lui prenant affectueusement la main; je ne suis plus ce jeune homme ignorant et simple qui vous causait tant d'impatience autrefois par la lenteur de son intelligence; un rayon de la clarté céleste a illuminé mon esprit; j'ai puisé ce génie à la source sacrée d'où émanent toutes les productions humaines. Ce que j'avais rêvé dans les songes confus de ma jeunesse, je l'ai vu, je l'ai entendu, et maintenant j'étonnerai le monde des merveilles de ma pensée; car, sachez-le, mon père : *ego sum Josquinus, musicorum princeps.*

— Que dit-il? murmura Claude des Landes en regardant le médecin.

— Il pense être un certain musicien nommé Josquin. S'il faut en croire le sire de la Ferrandière, c'est l'audition d'un ouvrage de ce Josquin qui a mis ce malheureux jeune homme dans cet état.

— Ce musicien, dit Raimbaud, possède-t-il en effet une puissance de talent réellement remarquable?

— C'est, comme le dit le malade et suivant l'expression du roi lui-même, le prince des chanteurs et des compositeurs de musique. Mais qui s'occupe de semblables frivolités?

— Docteur, docteur! répondit le barbier qui n'était pas fâché de rendre un hommage solennel à l'un des deux arts auxquels il devait quelque peu de renommée, quoique ce fût dans un pauvre village; l'œuvre qui peut dominer l'esprit des hommes jusqu'au point d'en briser les ressorts mystérieux n'est point une œuvre frivole. Je connaîtrai ce Josquin, dont le génie a jeté dans l'intelligence de ce pauvre enfant une clarté si vive, qu'elle y a produit un incendie, et... et... Dieu m'inspire une pensée, continua le barbier en tressaillant comme sous l'impulsion d'une force intérieure; je guérirai cet enfant!

— Si tu le guéris, Raimbaud, s'écria le capitaine en posant ses deux mains ridées sur les épaules de son favori, je remplirai d'écus d'argent le fond de ta barette jusqu'à ce qu'elle soit pleine à déborder.

— Un instant, répliqua aigrement le médecin; ce malade est ma propriété, et personne n'entreprendra sa cure sans s'aider du secours de ma science. Ainsi, mon frère, si vous êtes réellement un adepte dans le grand art de guérir, nous partagerons ensemble les libéralités de ce noble chevalier.

— Celui qui fera disparaître les brouillards qui obscurcissent la raison de ce jeune homme, ce ne sera ni vous ni moi; ainsi je ne prétends rien à la récompense promise, et vos droits ne seront pas meilleurs que les miens.

—Un troisième physicien! exclama l'avide médecin; y songez vous, confrère?

— Nullement, sur mon âme; il y en aurait trop de deux pour venir à bout du malade, si ce n'est de la maladie; mais la personne dont je parle n'entend rien à la médecine....

— Les sorciers et magiciens seront ardés et boulus ès place du Châtelet. Voir l'édit de nos seigneurs du parlement, à la date de l'an de grâce 1387.

Digitized by Google

— Allons-nous-en messire, dit le Barbier en prenant respectueusement le pan du hoqueton de Claude des Landes pour l'entraîner dehors; car je suis empressé de mettre à exécution la bonne idée qui m'est venue d'en haut.

— A la bonne heure, répondit le chevalier en jetant un dernier regard sur son neveu, qui, recueilli dans ses méditations, ne s'apercevait pas du départ de ses amis; mais où allons-nous?

— Au château des Tournelles pour nous enquérir du logis de maître Josquin.

— Raimbaud, mon serviteur, rappelez-vous, je vous prie, que j'ai la patience plus courte que le bras... En vérité, je vous le dis, je n'ai pas le cœur à la musique dans ce moment et je n'ai nul souci de connaître ce prince des chanteurs qui est la cause de mon chagrin.

— Venez, messire, vous dis-je, continua l'opiniâtre barbier en tirant de plus fort en plus fort le capitaine de son côté. Il faut suivre les yeux fermés le récipé du guérisseur, et c'est comme tel que je vous adjure de m'accompagner sans plus tarder où il importe que nous nous rendions pour le salut de votre fils d'adoption.

Le lendemain au matin plusieurs ouvriers et porte-faix installèrent dans la maison du médecin où était l'insensé une grande machine qui ressemblait à un vaste buffet garni de rideaux dans sa partie supérieure.

— Qu'est ceci, dit le docteur en cherchant vainement à regarder dans l'intérieur de ce bahut?

— Nous l'ignorons, répondirent les ouvriers. Maître Raimbaud, l'étuviste des Landes, nous a chargés de porter ceci dans votre maison.

— Raimbaud, murmura le médecin en branlant la tête d'une façon toute sinistre? voilà le commencement de la magie. Cette armoire contient peut-être monseigneur Satanas en personne. Si j'avertissais le prévôt?

— Ne prenez pas cette peine, mon maître, dit Raimbaud en entrant; nous n'avons qu'à faire de la justice du roi de ce côté, car il ne s'agit ici que de magie blanche. Voici, ajoute-t-il, en montrant un individu qui se tenait modestement derrière lui, l'homme qui doit soulager la raison malade de notre jeune patient. Vous voyez qu'il n'y a rien dans sa personne qui sente la sorcellerie.

En effet celui que désignait Raimbaud était un homme de moyen âge, proprement vêtu, quoique sans élégance, et dont la physionomie respirait la douceur et la simplicité.

— Qui êtes-vous, monsieur? dit le docteur en affectant un ton de supériorité dont l'outrecuidance eût choqué tout autre que l'étranger, qui répondit presque timidement :

— Je suis Josquin-Desprez.

— *Ego sum Josquinus*, murmura d'une voix plaintive le jeune fou qui était survenu de son côté, et auquel personne ne prenait garde parce qu'il n'était pas méchant.

— Pauvre enfant! dit Josquin en penchant sa tête sur sa poitrine dans l'attitude d'une profonde compassion; cher ange, dont l'enveloppe mortelle ne s'est point trouvée assez forte pour résister au génie qui a'est trop tôt et trop vite embrasé d'une flamme impérissable, si tu reviens à la vie, l'éclat de ton nom fera pâlir celui que tu as emprunté dans ta folie.

— Je suis le premier d'entre les musiciens, continua Mouton qui regardait Josquin avec la même mélancolie qu'il remarquait dans les yeux du nouvel arrivé.

— Je suis venu pour admirer un aussi grand talent, mon jeune ami; moi aussi j'ai un nom parmi les maîtres de l'art, et je serai bien aise d'exécuter un peu de musique en votre présence. Voilà mon instrument, continua-t-il en montrant le buffet; mais avant de vous faire connaître mon savoir-faire, ne pourrai-je pas entendre « le premier des musiciens? »

En disant ces mots, Josquin présentait au fou le hautbois dont il avait été privé jusqu'alors, et qu'il ne lui rendait pas sans motifs. Jean Mouton frappa joyeusement des mains en voyant son instrument chéri, et il ne se fit pas prier pour s'en servir selon son habitude.

Il fit entendre successivement toutes les mélodies qu'il avait composées dans les bois des Landes, et dont quelques-unes étaient dignes, par leur fraîcheur et leur touchante simplicité, d'être exécutées devant le grand maître qui les écoutait en effet avec le plus vif intérêt. Lorsque le jeune homme eût joué tout ce qu'il savait, et répété d'un air plus fier encore que de coutume les singulières paroles que lui dictait sa folie, Josquin ouvrit le buffet et mit au jour les touches d'un clavier; puis il s'assit devant son instrument, et il en tira une succession d'accords dont l'énergie et l'admirable enchaînement plongèrent le malheureux insensé dans un état de stupeur et d'anéantissement. Josquin, s'animant peu à peu, finit par donner carrière à l'élan de son génie, et son improvisation prit le caractère de grandeur qui était le cachet de toutes ses compositions.

Quand l'orgue eut cessé de retentir et que le maître se fut levé, Raimbaud s'avança vers Jean Mouton qui n'avait point changé d'attitude et qui semblait écouter encore.

— Eh bien! beau-fils, dit-il en lui frappant sur l'épaule, sommes-nous toujours le prince des musiciens?

— *Ego sum Josquinus*, répondit tristement le jeune garçon. Mais il n'osa point achever sa phrase, et il vint se placer près de l'orgue en le regardant avec une avide curiosité. Josquin, pour exciter davantage ce sentiment dont il espérait quelque avantage pour l'insensé, promena de nouveau ses doigts sur les touches.

— Si vous êtes réellement un musicien, continua

l'impitoyable Raimbaud, jouez de cet instrument à votre tour.

—Comment le pourrais-je, murmura le fou? je l'entends aujourd'hui pour la première fois.

— Je vous apprendrai à en jouer, dit Josquin avec bonté.

Jean Mouton prit la main du célèbre musicien, et la pressa avec transport contre son cœur.

— Si vous m'apprenez à faire toutes ces choses, s'écria-t-il, les yeux pleins de larmes, je vous servirai toute ma vie comme un esclave!

— Il guérira, dit Raimbaud en se retirant avec Josquin.

— Je commence à croire qu'il n'y a point de magie dans cette cure, pensa le médecin, quand il fut resté en tête à tête avec son malade....

Dès le lendemain, Josquin, dont l'âme était aussi compatissante que son talent était admirable, se mit à l'ouvrage avec son nouvel élève, et il fut étonné de l'intelligence extraordinaire avec laquelle celui-ci mit en usage les premiers enseignements qui lui furent donnés. Les leçons suivantes la développèrent à tel point, que Jean Mouton, en apprenant, semblait seulement se souvenir d'une science qui lui aurait été familière autrefois. Non-seulement il comprenait avec une incroyable facilité, mais il devinait ce qui ne lui avait pas encore été enseigné.

Tant que le jeune homme travaillait, sa raison était constamment à la hauteur des enseignements qu'il exerçaient. Mais quand son esprit cessait d'être tendu par le travail, il retombait aussitôt dans les divagations de la folie; car le choc qu'il avait reçu avait trop profondément ébranlé son âme pour qu'il lui fût possible de retrouver sitôt dans sa pensée la lucidité normale qu'on cherchait à lui rendre. Mais la marche régulière de ses études devait amener peu à peu ce résultat. Son jugement se rectifiait tous les jours davantage. Jean Mouton s'était déjà démis de son titre de *Josquinus* en faveur de son maître, quoiqu'on ne lui eût point encore fait savoir que celui-ci était bien réellement le célèbre Josquin. Cette communication importante ne lui fut faite que quand on eut acquis la certitude que son esprit était en état de la recevoir, et elle détermina, comme on l'espérait, la guérison parfaite.

Josquin ne cessa point pour cela de prodiguer ses conseils au disciple qui s'était montré si digne d'un pareil maître; la cure du pauvre fou était terminée, mais l'instruction du compositeur ne faisait que commencer. Les progrès de Mouton furent rapides, car son génie naturel était un second maître qui le poussait en avant, avec une énergie qui ravissait l'excellent Josquin.

Claude des Landes, qui était beaucoup moins charmé que l'illustre maître de la direction qu'avait prise son neveu, essaya de le rappeler au métier des armes; mais la vocation de Jean Mouton était tellement ardente, qu'elle effraya le bon chevalier, qui n'osa pas y mettre obstacle, de peur d'allumer un nouvel incendie dans cette imagination ardente.

L'ex-page du sire de la Ferrandière ne mentit pas à sa destinée: il devint le meilleur élève d'un maître incomparable; et, plus tard, quand la mort vint frapper Josquin au milieu de sa gloire, il fut appelé par l'estime publique et par le souverain, François Ier, ce protecteur éclairé des arts, à recueillir l'héritage d'honneurs et de haute renommée que lui seul pouvait soutenir sans en être écrasé.

Jean Mouton fut nommé chef de la musique royale, en remplacement de Josquin, et lorsque François Ier institua la chapelle-musique, il fut désigné pour en être le directeur.

Tel fut le premier anneau de cet enchaînement glorieux de hautes célébrités dont les derniers chaînons, jetés à l'écart par une déplorable concession aux idées politiques de notre époque, ont été Lesueur et Chérubini!

STEPHEN DE LA MADELAINE.

DUEL ENTRE LORD CASTLEREAGH ET M. DE MELCY.

On s'entretient beaucoup à Londres d'un duel qui a eu lieu entre lord Castlereagh et M. Gérard de Melcy, époux de Mlle Grisi. Les circonstances de ce duel ne portent aucune atteinte à la réputation de Mlle Grisi.

Depuis quelque temps lord Castlereagh cherchait à attirer sur lui l'attention de Mlle Grisi. Partout en public il exprimait avec enthousiasme son admiration pour elle; il passait à cheval plusieurs fois par jour devant sa maison.

Le mari de Mlle Grisi fut blessé de la conduite de lord Castlereagh, et il attendit l'occasion d'y mettre un terme. Une lettre du jeune lord à Mlle Grisi tomba entre ses mains. Cette lettre heureusement n'avait rien d'offensant pour l'honneur de Mlle Grisi: c'était la première déclaration d'un jeune homme qui exprimait un désespoir d'amour.

M. de Melcy, sans communiquer la lettre à sa femme, demanda satisfaction à lord Castlereagh.

M. de Melcy désigna pour second un Français, M. Cottreau, qui se mit aussitôt en rapport avec M. Bentinck, désigné par lord Castlereagh. Ces deux témoins, jugeant en hommes du monde que toute conciliation était impossible, réglèrent le lieu et les conditions du duel. Une première difficulté se présenta, résultant de la différence qui existe entre les lois du duel en France et en Angleterre. En France, la personne qui propose le duel ou qui se prétend offensée, a le droit de choisir le lieu et les armes, tandis qu'en Angleterre ce privilége est accordé par l'usage à celui qui est provoqué.

Digitized by Google

M. Cottreau, suivant le désir de son ami, demanda que le combat eût lieu à l'épée; M. Bentinck, de son côté, manifesta le désir que le pistolet terminât la querelle. M. Cottreau ne voulut pas céder jusqu'à ce que, l'assurance lui ayant été donnée que lord Castlereagh n'entendait rien au maniement de l'épée, il se rendit enfin à cette raison; mais il tint bon sur le droit qu'il avait de réclamer que le pistolet fût tiré tel que cela se pratique en France.

Nos lecteurs ne savent peut-être pas que l'usage des Français est de placer les deux adversaires à quarante pas de distance, et de leur donner le privilége d'avancer chacun de huit pas, et de faire feu, soit avant, soit lorsque ces huit pas sont faits. M. Cottreau insista vivement sur ce point, en compensation de ce qu'il avait dû renoncer au combat à l'épée; mais M. Bentinck lui ayant fait observer qu'ils seraient responsables devant l'opinion publique, si le duel, ainsi exécuté, était suivi de quelque résultat fatal, il pria M. Cottreau de consentir à ce que le combat eût lieu suivant l'antique usage d'Angleterre, à chance égale et à douze pas de distance. M. Cottreau soutint longtemps son droit, mais enfin consentit à se soumettre à l'usage du pays où l'on se trouvait, et accepta, au nom de M. Melcy, la condition que le combat aurait lieu au pistolet, à douze pas, et en tirant au signal donné par les témoins. Ces préliminaires convenus, l'heure fut fixée pour le samedi 16 juin, à quatre heures et demie du matin. Les adversaires étaient réunis, une longue et vive discussion s'engagea encore entre les témoins au sujet des pistolets dont on devait se servir. Il fut décidé que les adversaires n'emploieraient pas ceux avec l'usage desquels ils pouvaient être familiarisés, et que l'on en choisirait au hasard deux paires chez un arquebusier. Ces arrangements retardèrent la rencontre jusqu'à dix heures. Tout étant enfin réglé, et un chirurgien ayant été mandé, on se rendit sur le terrain.

Il avait été convenu que les deux combattants, placés à douze pas de distance, attendraient que le signal fût donné par ces mots : « Messieurs, êtes-vous prêts? feu! » le dernier, prononcé en laissant tomber un mouchoir blanc. Avant le combat, lord Castlereagh accomplit un acte qui fait le plus grand honneur à son noble caractère, et qui met le sceau à sa réputation de parfait *gentleman*. Il fit remettre par son second, entre les mains de M. Cottreau, avec permission d'en user, quand et comment il voudrait, un écrit signé de lui, déclarant, de la manière la plus solennelle, sur la parole d'un homme qui va peut-être paraître devant son Créateur dans quelques minutes, que Mlle Grisi n'avait jamais en rien encouragé sa poursuite; que cette jeune dame était pure de tout reproche à cet égard, et qu'elle n'avait jamais reçu aucune lettre de lui avant cette affaire. Les deux adversaires montrèrent la plus grande bravoure et le plus admirable sang-froid lorsqu'ils se trouvèrent placés en face l'un de l'autre.

Le signal donné, ils tirèrent tous deux en même temps; la balle de lord Castlereagh n'atteignit pas M. de Melcy, tandis que celle de ce dernier traversa le bras droit du jeune lord, près du poignet, et effleura la peau de la poitrine où elle laissa une longue trace de sang. On craignit d'abord qu'il ne fût mortellement blessé; mais le chirurgien et son ami, qui lui donnèrent aussitôt leurs soins, jugèrent que la blessure, quoique très-grave, ne mettait pas la vie en danger. Il est probable que la position de son bras lui a sauvé la vie, car, s'il ne se fût pas trouvé à cette hauteur, la balle lui aurait traversé le corps. M. Bentinck, voyant l'état où se trouvait son ami, déclara que l'affaire ne devait pas aller plus loin. — « Pour le moment, » ajouta M. de Melcy qui s'était avancé pour porter secours à son adversaire blessé. M. Bentinck dit qu'il espérait que l'affaire était entièrement terminée, puisque l'honneur de M. de Melcy était pleinement satisfait, et que la déclaration écrite de lord Castlereagh devait être une justification suffisante pour Mlle Grisi. — M. de Melcy déclara alors qu'il ne pousserait pas plus loin son ressentiment; que sa femme avait été insultée par une déclaration, qu'il avait dû prendre sa défense, et que pleine satisfaction lui avait été donnée; il l'avait fait à la satisfaction de son honneur; qu'en conséquence il était prêt à déclarer qu'il ne pousserait pas l'affaire plus loin. Les témoins ayant à leur tour déclaré dans la forme ordinaire que les deux adversaires s'étaient conduits suivant les lois de l'honneur et de la loyauté, lord Castlereagh fut transporté dans la maison d'un paysan, où le chirurgien lui donna les premiers soins. Dans l'après-midi, sa voiture l'a ramené à son hôtel, et il va aussi bien que le comporte son état. (*Morning-Post.*)

SOPHIE BOHRER.

Encore un petit prodige! Oh! ne vous effrayez pas; n'allez pas vous imaginer que je vais vous parler d'une de ces pauvres petites créatures destinées à exécuter des tours de force, condamnées à être exploitées comme une machine que l'on fait fonctionner jusqu'à ce qu'elle se détraque! ne vous figurez pas qu'il s'agit ici d'un de ces frêles virtuoses, victimes d'un métier cruel, qui inspirent plus de pitié que d'admiration, que l'on consume et que l'on épuise dans de violents exercices en vue d'un gain odieux. Non, il ne s'agit pas de cela, et, si l'on veut que je m'explique, je dirai qu'indépendamment de ces raisons philanthropiques et dictées par l'intérêt de l'humanité, je condamne le système d'exploitation des petits prodiges par d'autres motifs encore, motifs puisés dans des considérations d'art.

Digitized by Google

Généralemeot parlaot, le petit prodige est un des spectacles les plus eoonyeux et les plns insuppoottables qu'oo puisse voir, par la raison bieo simple qu'il est bieu difficile que le développement de l'intelligence soit, chez le sujet, en rapport avec le développement des orgaoes. J'admets (ce qui o'est pas, ce qui ne peut pas être) que l'exécution musicale d'un jeune enfant est matériellement aussi parfaite, aussi puissante que celle d'un artiste cousommé. Mais où est ce souffle spirituel, où est ce style qui donne une âme à cette exécutioo, et qui lui prête l'entraluement de la parole? Loin de là, c'est un jeu froid, décoloré, sans expression. Je ne connais rien de pire au moude, si ce n'est cette autre expression factice, convulsive, outrée, convenue, imposée sonvent par le maître à l'élève, et dont celui-ci n'a évidemment pas la conscience. Il ne reste donc plus que le tour de force pur et simple, et alors, tour de force pour tour de force, qu'il ait lieu au moyen d'un piano ou de tout autre mnyen mécanique, que m'importe? Mais si une pareille exécution ne suppose aucune intelligence daos le virtuose, elle ne réclame pas davantage le concours de cette faculté de la part de l'auditeur, en ce sens que celui-ci ne peut raisoonablement exercer le droit de critique et d'observation à l'égard d'un enfaut hors d'état de le comprendre. Dans une foule de cas même, les encouragements soot funestes, et, autant les remontrances éclairées sont utiles à l'artiste formé, autant les éloges maladroits sont perfides pour no exécutant d'un âge tendre. Outre que ces louanges développeot un orgueil excessif, celui qui les prodigue se rend responsable des dangers dont est particulièrement menacée, au physique comme au moral, une organisatioo toujonrs un peu contre nature. Aussi ne peut-on se défendre d'un sentiment triste et pénible à la vue de la plupart des phénomènes de ce genre.

Mais toute règle a ses exceptions. Oo en cite plusieurs dans le cas dont nous parlous : Mozart d'abord, ensuite de nos jours Listz, Alkan, Massart et quelques autres. C'est aussi d'one exception que j'ai à parler aujourd'hui.

La petita virtuose dont il est question avait, il faut en convenir, de grandes chances pour devenir ce qu'elle est. Tout le monde connaît les deux célèbres frères Bohrer, Antoine, premier violon du roi de Haoovre, et Max, célèbre violoncelliste; tout le monde sait quelles délicieuses matinées musicales les deux Bohrer dooonaient, il y a quelques années, dans les salons da M. Pape. Les deux frères Bohrer ont épousé deux charmantes sœurs, toutes les deux excellentes musiciennes et parfaites virtuoses. Mme Max tenait admirablement le piano chez M. Pape daos les trios de Beethoven; Mme Antoine Bohrer oe se faisait pas enteodre eo public, mais déjà elle formait la petite Sophie que nous avoos applaudie dans une réunion particulière, et que le public applaudira le mardi 26 juin, dans le foyer de la salle Ventadoor.

Certes, la mère de cette jeune enfant a appris, a donné beaucoup à son élève; mais oo peut dire que ce qu'il y a dans l'élève de plus étonnant, de plus extraordinaire, savoir : cette prodigieuse mémoire, cette compréhension ardeute, ce feu sacré, ce que l'on peut bien appeler génie daos un enfant de neuf ans, ce o'est pas la mère qui le lui a donné, c'est le ciel.

Avant d'analyser le talent de la petite Bohrer, un mot sur sa physionomie et soo extérieur. Dès que je l'ai aperçue, un sonvenir confus, une vague réminiscence a tout à coup traversé mon imaginatioo; je n'avais jamais vu cette enfant, et pourtant je la croyais reconnaître. Je cherchais à pénétrer ce qu'il pouvait y avoir de mystérieux dans cette impression, lorsque soudain le nom de Vito Mangiamele est apparu à mon esprit. C'est qu'en effet il y a uoe singulière ressemblance entre la figure du petit prodige mathématicieo et celle du petit prodige musicien. Pourtant, selon beaucoop de gens, les mathématiques et la mnsique sont des sciences qoi oe se coocilieot guère. Pour moi, saos vouloir faire ici du paradoxe, je rappellerai seulement qu'il y a eent ans la musique était encore regardée comme faisant partie des mathématiques, et, je ne désespère pas de pouvoir démoontrer à ceux qui veulent bien prêter quelque attentioo à mes élucubrations sérieuses, que la mnsique est fondée, ou du moins qu'elle a été considérée comme foodée sur la science des oombres.

Faisons asseoir la petite Sophie au piano. Plaçons d'abord sur soo siége quelques cahiers de musique, quelques grosses partitions pour que ses mains se trouvent à portée du clavier; adaptons ensuite un mécanisme aux pédales pour les mettre à la disposition de ses pieds. On ne peut pas dire de la petite virtuose, au moment de l'exécution, ce que l'on a dit de tant d'autres artistes, de Pagaoini, par exemple, lorsqu'il saisissait son violon, c'est-à-dire qu'à cet iostant *l'homme finit, le dieu commence*. La petite Bohrer ne cesse pas d'être uo enfant. Tandis qu'elle exécute, elle rit, elle babille, elle folâtre, elle interpelle les uns et les autres au milieu des passages les plus difficiles qu'elle se garde bien d'interrompre. En elle, l'enfance et le génie se réunissent dans un tout indivisible. Elle n'a jamais de cahier sur son pupitre, elle joue tout de mémoire, et comme l'on dit, *par cœur*. Le *gradus ad Parnassum* et les œuvres de Clementi, les études de Cramer, de Moschelès, les fantaisies de Kalkbrenner, de Chopio, de Thalberg, etc., sont uoe faible partie de soo répertoire, et tout son répertoire est dans sa tête. Désignez-lui tel morceau qu'il vous plaira de l'un de ces auteurs, ou par son titre, ou eo fredonnaot la première mesure, elle vous

Digitized by Google

le jouera d'un bout à l'autre sans hésiter, sans broncher, sans aucun effort de mémoire. Tout cela est bien fort, n'est-ce pas? bé bien! cela est peu de chose en comparaison de cette précision, de cette fermeté, de cette élégance, de ce fini de style dont elle fait preuve dans son exécution, et surtout de cette intelligence qui s'identifie au point de vue de l'expression de chaque morceau, comme au génie du compositeur. Ainsi quand elle exécute Thalberg (et notez bien qu'elle n'a jamais entendu Thalberg), c'est, dans des dimensions plus étroites sans doute, le même grandiose, le même caractère de sérénité victorieuse qui distingue le grand maître; ses traits d'octave sont un tonnerre qui gronde en *crescendo*, et qui éclate sur la dernière note. Eu égard à la différence des forces physiques, cet effet est au moins égal à celui de Thalberg. Quand elle joue Chopin, c'est une grâce, une *desinvoltura*, une coquetterie pleine à la fois de profondeur et d'espiéglerie. Fait-elle entendre un morceau de Kalkbrenner, son jeu est d'une élégance, d'une correction, d'une pureté exquises?

Mais voici qui est plus merveilleux; voici en quoi se révèle toute la puissance de cette prodigieuse organisation. Demandez à la petite Bohrer ce qu'il y a de plus travaillé, de plus compliqué en musique, un canon, une fugue, à votre choix, d'un vieux auteur. Elle vous le jouera toujours de mémoire, toujours rondement comme tout autre morceau. Mais admirez ici avec quelle exactitude elle fera ressortir tous les détails; avec quelle finesse et quel esprit elle mettra en relief tous les artifices du contre-point, quelle clarté et quelle verve tout à la fois elle prêtera à toutes ces combinaisons harmoniques, et comme, en se jouant, elle vous dévoilera ce qu'il y a de plus profond, de plus transcendantal, de plus algébrique dans l'art musical! Vous voyez maintenant que ce n'est pas sans raison qu'elle offre cette ressemblance de physionomie avec Vito Mangiamele. Quant à moi, j'avais cru jusqu'à présent qu'il n'était donné qu'à quelques silencieux adorateurs de la vieille musique, à quelques sublimes boudeurs de la musique du siècle, d'aborder, de nous faire comprendre, sentir et aimer de semblables compositions; j'avais cru que cela n'était donné qu'à M. Boëly, par exemple, compositeur et pianiste du premier ordre; à M. Boëly qui a tourné volontairement le dos à la gloire par un raffinement calculé des plus pures, des plus nobles, mais aussi des plus égoïstes jouissances. Les disciples de J.-S. Bach ont trouvé un rival dans un enfant de neuf ans.

On lit dans un des livres sacrés des Chinois que le philosophe Kong-Tsée (Confucius) jouant un jour du *king*, un paysan, qui passait devant sa porte, s'arrêta pour l'entendre, et que, touché de l'harmonie que rendaient les pierres sonores de cet instrument, il s'écria: *Oh! que celui qui joue ainsi a de grandes choses dans l'âme!*

Mais le philosophe Kong-Tsée était un homme d'un âge mûr. Il y a aussi de grandes choses dans l'âme de cette enfant âgée de neuf ans. Puisse-t-on les développer, toutefois en les lui laissant ignorer longtemps encore!

J. d'Ortigue.

Correspondance particulière.

ÉTAT DE LA MUSIQUE A BERLIN.

Berlin, le 30 mai 1838.

Je me rappelle avoir dit, à la fin de ma dernière lettre, que je voulais donner un aperçu de l'état de la musique dans notre société berlinoise; mais je crains d'avoir déjà trop ennuyé les lecteurs de la capitale de la Seine par mes descriptions critiques de ce qui se passe aux rives de la Sprée. Pourtant, comme le plan de ces lettres était de faire connaître aux lecteurs français la situation musicale du nord de l'Allemagne, d'abord, et ensuite cette même situation à Berlin, pour que mes bulletins sur les événements présents et futurs acquissent plus d'intérêt et devinssent même plus intelligibles, il est temps enfin que je quitte, jusqu'à un certain point, la théorie pour la pratique, et que je substitue aux mathématiques pures de mon histoire critique, l'application à l'histoire actuelle. Cela est d'autant plus nécessaire que le moment présent offre des matériaux abondants. Quand cette matière tarira pendant l'été et que nous aurons marée basse, j'intercalerai quelques lettres de descriptions générales; je ne me bornerai pas à exposer, pour les cabinets de lecture de Paris, un tableau de notre musique de salon, tableau soigneusement colorié; j'y joindrai des croquis et esquisses au crayon sur quelques artistes distingués qui valent la peine qu'on sache, à leur égard, des choses caractéristiques en plus grand nombre que n'en rapportent d'ennuyeux dictionnaires biographiques.

Ad rem!

Je commence ma critique par l'examen d'une véritable époque pour l'art musical, par l'exécution de l'opéra d'*Agnès de Hohenstaufen*, de Spontini. Je serais Homère, Thucydide, Sophocle, Tacite, Shakspeare, Calderon, Racine, Gœthe, Schiller, enfin tout ce que le génie du poëte et de l'historien a rendu célèbre sur cette terre depuis le déluge, que je n'aurais point la force suffisante pour donner au public de Paris une idée nette de cette nouvelle création de Spontini; car tout, dans cette affaire, l'histoire de l'ouvrage, le mode de l'étude, l'emploi des ressources du théâtre, et par-dessus tout, *l'incredibile portentum* de l'œuvre en elle-même, sont tout autre chose que ce qui se voit en ce genre à Paris et dans le reste du monde; c'est tellement hors de toute description, tellement in-

Digitized by Google

croyable, que les mots sont impuissants pour en donner une notion claire. Il faut l'avoir vu pour le comprendre. Comme on ne recule pas néanmoins devant la tâche de représenter le Chimborazo, la chute du Niagara et autres monstruosités colossales de notre globe, encore qu'on ne puisse les figurer d'une manière exacte et complète, je vais me permettre une tentative de ce genre. Je diviserai l'impossibilité totale en plusieurs petites impossibilités. Supposez, respectable public de Paris, un compositeur de chez vous qui travaillerait depuis trois ou quatre ans à un opéra, qu'un ordre de son auguste chef le mettrait en demeure d'achever à une certaine époque, et qui, à l'échéance de ce terme, n'aurait fini que le premier acte. Cela serait possible! mais serait-il possible qu'il fît faire d'énormes dépenses, d'innombrables répétitions, et gaspiller toutes les ressources du plus grand théâtre, pour faire représenter ce premier acte inintelligible, puisque cela ne ressemblerait qu'à un fragment de torse? Non. Eh bien! voilà une première impossibilité à Paris qui est possible chez nous! Personne chez vous ne voudrait croire qu'il y a un cercle carré, un carré triangulaire, et que deux fois deux font cinq. Mais il y a en Allemagne un proverbe qui dit qu'il faut souffrir quelquefois que cinq soit un nombre pair : de même il est quelquefois possible chez nous que quatre égale cinq ou quelque chose semblable. La seconde impossibilité, à Paris, aurait été, que, si le grand Chérubini, par exemple, avait pu faire exécuter sur la scène un pareil acte isolé, une telle entreprise fût approuvée par le jury du public. A Berlin, cette impossibilité a été surmontée en ce sens, que ce premier acte (qui dure trois heures) a été exécuté plusieurs fois, et devant un public. La troisième impossibilité dont nous sommes venus à bout, fut que, lorsque les deuxième et troisième actes arrivèrent après un intervalle de cinq ans, on recommença avec de nouveaux frais et de nouvelles peines, pour faire entendre le tout encore au public. La quatrième impossibilité consistait à renouveler, après un autre laps de cinq ans, les mêmes sacrifices pour une nouvelle mise en scène dudit opéra. L'imagination créatrice du compositeur a éprouvé, pendant dix longues années, les douleurs de l'enfantement pour cet ouvrage! La cinquième et la plus impossible des impossibilités est l'ouvrage lui-même; et enfin la sixième, d'en faire une description précise. Il n'est qu'un moyen de faire comprendre au public de Paris le plaisir artistique que nous goûtons. Voici la chose! Qu'on se rappelle, si cela est possible, l'opéra d'*Olympie*, de Spontini, qu'un spirituel critique de Paris comparait à une forêt impénétrable de notes dont les racines seraient dans *Fernand-Cortez* et les bourgeons dans la *Vestale*. Maintenant prenez l'endroit le plus fourré, le plus épais de cette forêt, celui où tous les instruments éclatent, où tous les chanteurs, les chœurs y compris, crient de toutes leurs forces, puis faites exécuter ce passage pendant quatre heures de suite, et vous approcherez de l'effet que nous offre le plus impossible de tous les ouvrages impossibles. De plus, il vous faut changer la décoration toutes les cinq ou six minutes, et vous occuper d'une action que l'on comprend moins à la fin qu'au commencement, et pas du tout à une seconde audition. Faites-en autant à Paris! je vous en défie!

Bref, tout le monde sait que cet hiver a été un des plus rigoureux du siècle. Nous avons dû, par l'art, rivaliser avec la nature.

Le voisinage artistique des peuples et des états est infiniment préférable au voisinage politique. Pendant que la France est peu disposée à tirer, par une intervention, l'Espagne de ses embarras politiques, elle a eu la complaisance de nous assister, dans notre pénurie musicale, par un double envoi de troupes auxiliaires. Elle nous a expédié le *Postillon de Longjumeau* et *l'Ambassadrice*. On les a accueillis avec une joie unanime, et l'on a continué, pendant tout l'hiver, de fêter ces hôtes bien-venus. Les compositeurs voudront bien entendre une fois, dans leurs propres murs, une voix critique du dehors. En conséquence, nous revêtons le bandeau de Thémis et l'inviolabilité d'un parlementaire, et nous nous acquittons ainsi de notre mandat.

Le *Postillon de Longjumeau*, au premier acte, est bien le garçon le plus aimable et le plus gaillard, et sa fiancée, la villageoise la plus fraîche et la plus gentille qu'on puisse désirer. Le public les salue chaque fois avec enthousiasme. Le léger enchaînement des mélodies, la marche piquante des harmonies, le coloris de l'instrumentation exercèrent leur charme sur les auditeurs sans que ceux-ci pussent se rendre compte des moyens qui produisaient ces résultats magiques. Le second acte nous séduit moins, parce que l'époque des habits de velours et des bourses de cheveux est en elle-même peu favorable au comique. En outre l'action se traîne un peu à cette partie de la pièce. On n'en est cependant que plus reconnaissant envers le compositeur pour sa gracieuse musique. Mais lui aussi a raison de nous porter quelque reconnaissance; car cet acte est chanté par Mlle Lœwe et par M. Mantius, avec une telle supériorité, que nous pouvons hardiment assurer qu'on ne peut entendre une aussi bonne exécution en aucun autre lieu de l'Allemagne, ni une meilleure à Paris (1). Le compositeur semble, par une sorte d'heu-

(1) On s'aperçoit que M. Relstab ne connaît point Paris et notre *surprenant et inimitable Opéra-Comique*, sans cela aurait-il jamais osé comparer des chanteurs et musiciens comme M. Mantius et Mlle Loewe avec M. *Chollet* et Mlle *Prevost* !!!

(*Note du rédacteur.*)

reuse prescience, avoir deviné justement l'existence de ces deux talens dont les qualités sont complétement appropriées à ces rôles s'il les eût écrits pour eux. Pour moi, comme votre correspondant, je félicite surtout M. Adam des dispositions comiques de sa muse, et lui déclare que l'air de basse d'Alcindor, dans le second acte, est un véritable chef-d'œuvre de badinage. Au troisième acte, après le plaisir que nous donne la musique, nous sommes amusés par l'intrigue menée avec une nouvelle vivacité, et par l'originalité des situations, mais avant tout, par l'excellent trio comique : *Pendu! pendu!* Bref : aussitôt que chez nous le Postillon de Lungjumeau sonne dans son cor, les amateurs arrivent en foule. C'est le cor magique de Huon électrisant tous les auditeurs, qui se soulagent par des explosions d'applaudissements.

C'est donc M. Adam qui a fait, en partie, les frais de nos plaisirs lyriques depuis l'automne dernier, et il est bien juste que nous lui votions des remercîments publics.

Nous en devons autant à M. Auber, dont l'*Ambassadrice* est devenue, ce qui est assez bizarre, la rivale du petit *Postillon*. Le spirituel compositeur qui a écrit cette jolie et légère musique pour cet heureux libretto de Scribe (lequel laisse quelquefois courir sa plume avec la hâte d'un rapsode, au lieu de motiver suffisamment ses développements scéniques), le compositeur ne sait guère combien et comment il a blessé, par ses douces flèches, quelques centaines de cœurs parmi les amateurs de notre ville! En effet, le temps où Mlle Sontag berçait chaque soir dans une céleste ivresse nos dilettanti charmés, n'est pas encore oublié. Plus d'un vieux cœur retrouve de jeunes battements au souvenir de ces jours fortunés! Permis à tous de ne voir dans la jeune cantatrice qui doit passer ambassadrice, que Mlle Sontag, dont la destinée a suivi cette voie. Ajoutez que Mlle Lœwe excite des sentiments à peu près semblables, quoique d'un enthousiasme moins brillant, et qu'ainsi les enchantements de l'art, de la nature, de la personnalité de la jeune artiste et du souvenir de sa devancière, se réunissent pour déranger les cœurs et les têtes. Puis, quand la jeune cantatrice diplomatique exprime des sentiments si fièrement artistes; quand elle leur donne une vie musicale dans les airs gracieux écrits pour elle; quand elle déroule à l'œil et à l'oreille du public fasciné, les guirlandes perlées de ses roulades, les fins enchainements de ses trilles, comme si son gosier était une inépuisable corne d'abondance toute pleine de semblables trésors, il n'est plus de salut pour les pauvres ensorcelés, ils sont perdus sous les baguettes d'Armide qu'étendent sur nous Scribe, Auber et Mlle Lœwe, et au mouvement desquels préside l'influence mystérieuse de Mlle Sontag. Pourtant ces hasards favorables ne doivent rien enlever à la gloire du musicien. Il existe encore chez nous plus d'une oreille qui, sans être gagnée par la fausse monnaie du cœur, écoute la musique pour elle-même, en goûte la légèreté élégante, et admire combien le compositeur est adroit, ingénieux et varié dans toutes les galanteries de l'art. Mais qu'il nous permette d'ajouter ceci : il est encore chez nous beaucoup d'autres oreilles, et celles de notre correspondant sont du nombre, qui désireraient qu'à tous ces produits fins et jolis de son art. M. Auber ajoutât un plus grand nombre de pièces de bon aloi et consciencieusement travaillées, qui n'eussent pas seulement l'éclat, mais aussi la valeur intrinsèque de l'or. Pour parler la langue du musicien, je le prierais volontiers, en qualité de représentant du goût allemand, de faire trêve à ses rhythmes de ballet qui, dans les airs et dans les ensembles, hachent les morceaux en petites parcelles de quatre à huit mesures, et d'y substituer des combinaisons plus grandes, tout d'un jet, dont la solidité et la noble tenue lui feraient honneur. Il arrive bien quelquefois qu'on voie avec plaisir une cascade qui tombe élégante, régulière, compassée en nappes fines et transparentes, le long d'une suite de gradins uniformément échelonnés. Mais on ne se plait à ce spectacle ni souvent, ni longtemps. On éprouve alors un violent désir de contempler la course libre et fière d'un torrent royalement gonflé, ou les bonds d'une cataracte. M. Auber nous a prouvé, dans des ouvrages antérieurs, qu'il sait travailler dans ce style. Puisse-t-il ne pas l'avoir abandonné pour toujours!

Au surplus, pour revenir de cette digression critique, son ambassadrice est parfaitement accréditée auprès de notre cour (je parle de la cour de l'art): elle donne des fêtes nombreuses au public qui se presse pour y paraître. Toute nouvelle ambassade de cette espèce, qu'il nous enverra des rives de la Seine, sera la bien-venue. Mais cela ne vaudrait-il pas la peine qu'un des compositeurs susnommés, Adam ou Auber, ou tous les deux vinssent en personne de ce côté du Rhin, et voulussent bien nous présenter directement un des enfants nés de leur mariage avec la muse, et qu'ils nous le montrassent dans le costume qu'ils auraient choisi pour mieux faire ressortir ses mérites? Pour parler en vile prose, pourquoi l'un de ses messieurs ne viendrait-il pas lui-même à Berlin pour diriger un de ses nouveaux opéras. L'apparition de la personne rehausse l'intérêt, l'éclat de la gloire. L'honneur et le profit se rattacheraient à une semblable apparition. D'ailleurs, indépendamment de cette considération, nous ne sommes pas tellement appauvris que nous ne puissions offrir, en pareille circonstance, des richesses artistiques intéressantes comme exécution et comme production.

Et puis n'y aurait-il donc que les virtuoses qui eussent l'habitude de voyager? Les compositeurs pour-

raient bien aussi, de leur côté, donner des représentations de gloire; et, comme la chose serait nouvelle et rare, il les donneraient avec éclat. Nous savons de science certaine que le jour où l'on dirait qu'Auber, Halevy ou Adam en personne dirigerait son opéra, la salle serait assiégée par la foule des curieux, car chacun serait bien aise de voir l'artiste célèbre, auquel il doit depuis longtemps des émotions de plaisir et de joie.

Quant aux opéras plus ou moins anciens, notre répertoire a été assez riche sous ce rapport. Nous avons entendu la *Somnambule*, *Norma*, les *Capuletti* et les *Montecchi* et les *Puritani* de Bellini, le *Philtre* de Donizetti, le *Barbier de Séville*, *Othello*, le *Siége de Corinthe* de Rossini, *Cortez* et la *Vestale* de Spontini, le *Freischütz* et *Oberon* de Weber, *Jessonda* de Spohr, *Iphigénie*, *Armide* et *Alceste* de Gluck, *Fidelio* de Beethoven, la *Flûte enchantée*, le *Mariage de Figaro* et *Don Juan* de Mozart. Tout cela dans le courant de l'hiver. Cette richesse du répertoire résulte de ce qu'on ne donne pas chez nous tels opéras aussi souvent de suite qu'on le fait en France et surtout en Italie, où un petit nombre d'opéras suffit à défrayer une saison. Une circonstance curieuse et affligeante tout à la fois, c'est que nos deux meilleures cantatrices, Mlles Lœwe et de Fassmann, ne veulent jamais paraître dans le même ouvrage, ce qui fait qu'en dépit des grosses sommes que coûte notre opéra, nous ne pouvons jamais arriver à un ensemble grandiose dans les grandes compositions. Cette déplorable rivalité n'a souffert qu'une seule exception. Ce fut à l'occasion du jubilé de cinquante ans du *Don Juan* de Mozart, dans lequel Mlle de Fassmann chanta le rôle de Donna Anna, et Mlle Lœwa celui de Donna Elvire. Je ne connais pas d'autre circonstance où elles aient paru à côté l'une de l'autre, avec quelque vivacité que le public ait manifesté son vœu à cet égard. On était arrivé à promettre *Robert-le-Diable*: Mlle Lœwe y devait chanter le rôle d'Isabelle, et Mlle de Fassmann celui d'Alice. La foule, attirée par le mérite du chef-d'œuvre et par le plaisir que lui promettait cette rare distribution de rôles, se précipitait vers les bureaux de location du théâtre. Tout à coup, le jour même de la répétition, des affiches rouges annoncent un changement: Mlle de Fassmann est.... tombée malade. Les cantatrices sont en faveur toute particulière auprès d'Esculape. Elles deviennent malades ou guérissent tellement à propos que le fait exprès ne les arrangerait pas mieux. La susdite indisposition arriva une semaine avant l'époque du congé de Mlle Lœwe, et continua pendant les huit jours; le lendemain du départ de sa rivale, Mlle de Fassmann, se trouva rétablie, chanta ce jour-là dans un concert, et le lendemain dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck. Voilà ce qui s'appelle recouvrer la santé à échéance pour ne point laisser dans l'embarras une entreprise théâtrale.

Après cette petite digression qui n'avait d'autre but que de vous prouver que les cantatrices de tous les pays n'ont, au moins dans ces sortes d'affaires, qu'un même sentiment, une même complexion, une seule âme, et qu'aux bords de la Sprée ou de la Seine, ainsi qu'aux rives de la Tamise, elles pensent toutes de même, je reviens à nos bonnes fortunes musicales de cet hiver, et termine là-dessus par un bulletin abrégé.

Dans les soirées de symphonies et de quintetti dont j'ai parlé lors de ma description générale des institutions de Berlin, nous avons régulièrement entendu, une ou deux fois par semaine, indépendamment des quatuors de Haydn, Mozart, Beethoven, Fesca, Spohr, Onslow, Mendelsohn, toutes les symphonies de Beethoven, les principales de Haydn et de Mozart, et quelques autres plus nouvelles, par exemple une symphonie fort bien faite de Reissiger de Dresde, et une autre de Taeglicsbeck de Héchingen, qui a obtenu aussi chez vous beaucoup de succès au Conservatoire.

L'académie de chant, dont vous connaissez la constitution, nous a fait entendre les oratorios de *Joseph*, *Salomon*, *le Banquet d'Alexandre* et *le Messie* de Haëndel, puis le *Saint-Paul* de Mendelsohn qui avait été exécuté aussi l'automne dernier à l'église, par la société Hausmann-Schneider (voir les lettres précédentes), et avait conquis l'estime que mérite un ouvrage traité sous tous les rapports avec esprit, science et intelligence du caractère le plus noble de l'art.

Pour toutes ces solennités, les descriptions détaillées ne sont point nécessaires. Le genre, le titre des ouvrages et le nom des maîtres, sont des garanties suffisantes de la valeur de cette musique. Et puis tous ces concerts sont permanents, et il faudrait un motif extraordinaire pour nous amener à en isoler quelque partie dans un bulletin.

En fait de plaisirs extraordinaires, nous avons à mentionner bon nombre de concerts de virtuoses, dans lesquels je choisirai les meilleurs de cet hiver. Le premier artiste de marque, dont nous ayons eu la visite était M. Vieuxtemps, de Bruxelles, que l'on pourrait encore appeler un enfant, car 16 à 17 ans ne comptent guère. Mais Hercule au berceau étouffa les serpents qui s'approchaient de lui, et c'est ainsi que nous avons vu ce jeune artiste accomplir une tâche herculéenne. Nous avons entendu non-seulement Paganini, mais encore d'autres artistes qui le surpassent en habileté: mais son jeu révèle une noblesse, un profond sentiment romantique qui font partie des qualités les plus élevées et les plus rares de la virtuosité. Si notre jeune violoniste de 17 ans continue à marcher du même pas dans cette voie, il peut être à 27 ans un héros que personne ne pourra vaincre, encore que bien d'au-

Digitized by Google

tres pourront avec un droit égal lui disputer la palme.

Le second grand violoniste qui ait passé par chez nous cet hiver, était M. Ole Bull. Malheureusement il est resté muet. Les journaux ont fait toutes sortes d'histoires à propos de son séjour. On dit qu'en entrant chez le comte Redern, intendant de notre théâtre, il a reculé à la vue d'une tartine que mangeait le comte, tellement qu'il s'est trouvé transporté d'un seul bond à Saint-Pétersbourg. D'autres ont raconté la chose différemment. La vérité est que le virtuose, pour ne pas manquer la saison à Saint-Pétersbourg, a passé ici très-vite, mais qu'il doit revenir prochainement donner des concerts en profitant de la présence de l'empereur, de l'impératrice et d'autres hôtes de distinction.

L. Rellstab.

(*La suite au prochain numéro.*)

UNE LETTRE ATTRIBUÉE A PAGANINI.

On fait circuler dans Paris, depuis quelques jours, une lettre de Paganini adressée à M. Loveday, que nous sommes fort loin de croire authentique, tant le sujet et les expressions en sont étranges; néanmoins, comme le meilleur moyen d'en arrêter l'effet est de fournir au célèbre virtuose une occasion de la démentir publiquement, nous allons la mettre *textuellement* sous les yeux de nos lecteurs, afin qu'ils puissent, en attendant la réponse du grand artiste à qui on l'attribue, apprécier toute l'inconvenance de ce que nous regardons comme une mystification.

« Paris, 16 juin 1838.

» Monsieur Loveday,

» Je suis forcé de vous exprimer ma surprise en voyant le peu de souvenir que vous mettez à remplir la dette que vous avez envers moi. — Cette négligence de votre part me force de vous rafraîchir la mémoire sur des circonstances que vous ne devez pas avoir oubliées.

» Je vous présente donc mon petit compte, en vous priant de vouloir bien le solder au plus tôt.

» Pour avoir donné douze leçons à mademoiselle votre fille, afin de lui faire comprendre la manière dont elle devait exprimer la musique, et le sens des notes qu'elle exécutait en ma présence. . 2,400 fr.

» Pour avoir moi-même exécuté chez vous pendant huit fois, en différentes occasions, plusieurs morceaux de musique. . . 24,000

Total. . . . . 26,400 fr.

» Je n'ajoute point à ce compte toutes les leçons que j'ai données *verbalement* à mademoiselle votre fille pendant que j'étais à votre table, tout en payant ma part jusqu'au dernier centime, voulant bien lui faire un cadeau des peines que je me suis prises dans ces moments pour tâcher de lui donner les véritables idées de la science musicale, désirant qu'elle ait pu les saisir et en profiter. Je n'ajouterai point non plus aucun mot pour vous faire connaître qu'il est *juste* de payer les personnes qui nous rendent des services et nous prêtent des soins, puisque vous n'avez pas manqué de me dire sur ce point votre opinion, en me donnant des avis sur l'affaire du docteur C***, par lesquels vous avez jugé à propos que je dusse payer 110 francs pour n'avoir reçu, heureusement pour ma santé, que quelques conseils qui ne furent donnés que par hasard chez vous. Voussentez bien, monsieur, qu'il passe une trop grande différence entre ces soi-disantes visites de ce docteur à mes leçons, et plus encore à mes séances d'exécution, pour ne pas connaître, qu'en proportion, je suis bien plus modeste dans mes demandes qu'il n'est dans les siennes.

» Je vous prie donc de vous acquitter de suite de la dette que vous avez envers moi; car je vous préviens qu'en cas contraire je ne manquerai certainement pas de suivre l'exemple que les autres me donnent, étant bien persuadé d'en avoir au moins le même droit.

» Je vous salue bien distinctement, et j'ai l'honneur d'être,

Nicholo Paganini. »

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

1re représentation de Marguerite,

Opéra en 3 actes de MM. Scribe et Eugène, musique de M. Adrien Boieldieu.

Ceci est un bon gros mélodrame de la famille de ceux de M. de Pixérécourt. On aurait pu, en écoutant la nouvelle pièce, se croire à la Gaîté ou à l'Ambigu; et pourtant on a nommé M. Scribe. Il est vrai que c'est un vieux péché. Ce livret fut écrit il y a quelques dix ans. L'auteur de la Dame Blanche se proposait de clore sa carrière lyrique par cette partition; mais à peine les premiers morceaux étaient-ils ébauchés, que l'état de souffrance où languissait depuis longtemps le célèbre compositeur s'étant aggravé, il fut obligé de quitter la plume pour ne plus la reprendre. Avant de mourir il demanda que son fils fût chargé de terminer l'œuvre qu'il avait commencée, et certes l'administration de l'Opéra-Comique eût fait preuve d'une rare ingratitude en n'accueillant pas un pareil vœu. M. Adrien Boïeldieu a fait honneur à la confiance de son père, confiance que la direction du théâtre de la Bourse n'aura point à se repentir d'avoir partagée. Le succès a été complet.

Il est question dans la pièce d'un jeune soldat qui, au moment d'épouser Marguerite sa fiancée, est injustement accusé de l'assassinat de son colonel. Marguerite est parée pour la noce, quand le bailli, un de ces baillis d'opéra-comique dont la race est indestructible, et dont le dernier ne chantera son dernier couplet qu'au dernier instant du dernier jour du monde, quand le bailli, dis-je, l'immortel bailli, vient lui apprendre la fatale nouvelle. Le colonel de Christian a été attaqué la nuit précédente par deux assassins, dans les ruines du vieux château; depuis ce moment Christian et le colonel ont disparu, et le chapeau du jeune soldat

Digitized by Google

a été trouvé sur le lieu où l'on suppose que le meurtre vient d'être commis. Donc le colonel a succombé, donc Christian est l'assassin. Voilà qui est clair. Marguerite, en apprenant le crime de son amant, se livre à un désespoir fort convenable, si convenable, qu'une couronne de roses blanches a été envoyée des troisième loges à Mlle Rossi pendant qu'elle était ainsi occupée à se désespérer; la couronne, lancée d'une main mal assurée, l'émotion sans doute l'avait rendue faible et tremblante, est venue tomber sur la tête du second basson, lequel, en cherchant à la renvoyer à son adresse, l'a jetée dans le pavillon d'un cor, le cor est parvenu à la lancer sur les timballes, d'où elle a rebondi sur la scène où l'immortel bailli, daignant la ramasser, l'a passée au bras de Mlle Rossi. Alors la jeune virtuose, tout en se désolant sur la *criminalité* de M. Couderc et sur la *pénalité* dont allait le frapper *l'autorité*, a salué fort gracieusement l'assemblée dont la *culpabilité* à l'endroit de la couronne de roses blanches n'était rien moins que démontrée; puis elle a repris le fil de son désespoir. Je reprends celui de mon histoire. Il faut savoir que dans cette pièce se trouvent deux personnages taillés tout à fait sur le patron de Max et de Gaspard du Freischütz; ce sont Herbert et Graph, deux chasseurs, comme dans l'opéra de Weber, dont l'un donne de mauvais conseils à l'autre, comme dans l'opéra de Weber, et qui viennent boire de la bière en parlant des ruines du vieux château, toujours comme dans l'opéra de Weber, et chantant avec leurs compagnons un chœur avec des phrases en écho, absolument comme dans l'opéra de Weber. Or, Herbert voudrait bien épouser Marguerite; le Bailli, oncle du jeune chasseur, serait enchanté de ce mariage. Pour arracher à la pauvre Marguerite son consentement, ce juge intègre fait valoir les preuves qu'il possède de la culpabilité de Christian, promet de n'en point faire usage si Marguerite veut épouser Herbert à l'instant même, et, dans le cas contraire, menace de faire pendre le malheureux soldat. Marguerite se dévoue pour sauver la vie de son amant, et suit Herbert à l'autel.

La cérémonie est à peine terminée que l'innocence de Christian est reconnue; au lieu d'un meurtre, il ne s'était agi que d'un duel entre le colonel et le général de son régiment; de plus, le général a bien en effet été dévalisé nuitamment par deux brigands, mais les vrais auteurs du vol et de la tentative du meurtre ne sont autres que les deux chasseurs Graph et Herbert. Graph, le mauvais génie qui pousse Herbert au mal, est assez peu délicat pour convoiter la part de son associé, assez méfiant pour redouter ses révélations, et assez déterminé pour s'approprier l'une et se mettre à l'abri des autres en égorgeant le misérable Herbert. Mais Christian l'a entendu parler de ce nouveau crime (les assassins de profession devraient bien s'abstenir de parler seuls et haut), et lui sautant à la gorge, il appelle tous les gens de la noce qui s'amusaient à chanter des nocturnes sous le balcon de l'épousée, et leur livre l'abominable Graph. On devine qu'après cet acte de justice tout va s'arranger; Marguerite, devenue veuve sans avoir été épouse, retourne de droit à son ami Christian, et nos deux amoureux, après avoir été *innocents* et *persécutés* pendant trois grands actes, parviennent enfin *à combler leurs vœux* (style d'opéra comique).

Il y a beaucoup de musique dans cet ouvrage; c'est une partition qui ne brille pas précisément par l'invention; les réminiscences y sont fréquentes, le style manque d'individualité et de nerf; mais tout y est clair et simple, deux grandes qualités à l'opéra comique surtout. Les mélodies ont paru en général expressives, sinon originales, et l'orchestre, bien qu'un peu trop chargé d'instruments de cuivre et d'un aspect assez uniforme, décèle cependant une habitude d'écrire qu'on n'avait guère le droit d'attendre d'un jeune compositeur qui n'a produit encore, dit-on, que des œuvres légères avec accompagnement de piano.

L'ouverture a de l'éclat; les phrases y sont un peu entassées et ne s'enchaînent pas bien; le chœur d'introduction a fait plaisir; l'air de Couderc gagnerait à être raccourci; les couplets de Mlle Berthault, la sœur de Christian, contiennent un passage remarquable par le naturel et la finesse de sa diction. Nous en dirons autant de quelques parties du rôle du bailli. Le final est un peu criard, au moins a-t-il été rudement crié. Ce que je préfère, en somme, c'est la cavatine d'Herbert, morceau bien conduit, plein de sentiment et d'une mélodie suave, que Jansenne a fait valoir en le chantant avec autant de pureté que d'expression. A présent si l'on nous demande quelle part de la partition il faut attribuer à Boïeldieu, et quelle autre à son fils, nous répondrons qu'il est fort difficile, pour ne pas dire impossible, d'observer une différence réelle entre le style des premiers morceaux et celui des morceaux suivants, qu'on ne saurait en conséquence désigner le point où la tâche du maître a été reprise et continuée par l'élève. A en croire les ouï-dire, il semblerait en tout cas que Boïeldieu eût fort peu avancé son travail quand il est mort : l'honneur du succès reviendrait donc tout entier à son fils.

***

NOUVELLES.

*** L'absence de Dupré est vivement sentie à l'Opéra, les spectacles sont nuls, ou les affiches annoncent ERACHE. Le public reproche à juste titre au directeur de n'avoir point eu la prévoyance de faire débuter et briller quelque grand artiste, à l'Académie royale de musique, pendant l'absence de trois de ses premiers sujets, *M. Dupré*, *Mesdames Falcon* et *Fanny Elsler*, dont deux ont obtenu leur *congé* dans le même mois. Nous examinerons incessamment les effets produits par la direction de M. Duponchel.

Digitized by Google

*** L'Opéra vient de reprendre la *Somnambule*, ce chef-d'œuvre des ballets, par une heureuse rencontre la partition est aussi le diamant du genre ; on y reconnaît la touche spirituelle et dramatique d'Herold, qui, s'il eût vécu davantage, aurait sans doute enrichi l'Opéra de productions plus importantes. Quelqu'un faisait à ce propos l'autre soir, dans le foyer, l'observation que deux de nos meilleurs compositeurs nationaux, Boieldieu et Herold, n'avaient point abordé notre première scène lyrique : à l'un le temps a manqué, mais l'autre, l'auteur des beaux chœurs d'*Athalie*, pourquoi n'a-t-il pas élargi son heureux talent, en écrivant sur des proportions et pour une exécution plus grandioses ? Laissons là ces regrets maintenant et à tout jamais inutiles, pour payer quelques éloges au talent gracieux de Mlle Maria, qui s'était lancée avec bonheur dans le rôle joué d'original par Mme Montessu. Celui d'Edmond, où la pantomime si passionnée de Ferdinand avait laissé des souvenirs durables, offrait une lutte très dangereuse, et c'est beaucoup pour Mazilier d'y avoir paru satisfaisant après son admirable devancier.

*** Mme Persiani, la cantatrice en vogue à Londres, vient d'y donner pour son bénéfice *Matilda di Shabran*, où elle avait pour auxiliaires Rubini, Tamburini et Lablache ; l'insuffisance de la voix de Mme Ekerlin dans la vaste salle du *Queen's theatre* déparait seule ce merveilleux ensemble qu'on chercherait vainement sur un autre théâtre du monde.

*** Ce n'est qu'après avoir fini leur engagement à Vienne, que Perrot et sa charmante compagne Mlle Carlota Grisi sont allés se faire applaudir au théâtre de Munich, d'où ils doivent revenir à nous. Puissent-ils ne pas s'arrêter en route !

*** On annonce qu'à Londres Mme Cinti-Damoreau s'associe à Mlle Elisa Forgeot, pour jouer quelques scènes des deux opéras comiques qui forment son répertoire au théâtre de la Bourse.

*** Nous n'avons pas répété ce qu'on avait proclamé à son de trompe sur le riche écrin de Mlle Taglioni, qui, disait-on, avait valu à un des pas de cette danseuse le surnom de *pas des diamans*. Nous nous rappelions ce mot célèbre sur le portrait d'une femme que le peintre avait comme enterrée sous les pierreries : « Ne pouvant la faire belle, disait-on, il a du moins voulu la faire riche. » Mlle Taglioni nous semblait sur le théâtre s'embellir assez par son talent pour n'avoir pas besoin d'y briller par sa richesse. L'événement presque tragique qui vient d'arriver et pour la seconde fois chez Mlle Mars prouve l'imprudence qu'il y a pour les actrices et les danseuses à faire ainsi étalage d'un luxe qui les expose à de telles entreprises ; qu'elles se bornent aux solides avantages qu'elles doivent à leur talent, et que leurs indiscrets amis n'oublient pas la fable du mulet *qui faisait sonner sa sonnette*.

*** Longtemps le sceptre de la comédie et de l'opéra bourgeois fut disputé par l'hôtel de Castellane et l'abbaye de Royaumont ; les amateurs aristocratiques se partageaient entre Rome et Carthage ; mais depuis que M. de Castellane a fermé les portes de son hôtel, *où les chants ont cessé*, le château de M. de Bellisser règne seul et sans concurrence. On sait que le grand monde a adopté M. de Flotow pour maëstro privilégié : c'est à Royaumont qu'il a commencé à *se produire*, et jeté les bases de sa renommée par de petites partitions en un acte. Sur le théâtre de ses premiers succès, il vient de reparaître grand en talent comme en réputation, pour aborder enfin l'opéra en trois actes. M. Charles de la Bouillerie a taillé un heureux libretto dans le beau drame de Henri III, inspiré par les situations passionnées, les combinaisons dramatiques de notre collaborateur, M. Alexandre Dumas, M. de Flotow a écrit une partition qui l'a placé très-haut dans l'opinion de son auditoire d'élite. Le finale du premier acte a été redemandé. Quel succès que celui qui va jusqu'au *bis d'un final*, surtout quand on l'impose à des virtuoses qui n'en font pas leur état. La distribution a, dit-on, puissamment concouru à ce succès d'enthousiasme : Mme Henri Potier chantait la *Duchesse de Guise*; M. Paorl, *le duc*; le vicomte d'Hognereau, *St-Mégrin*; un rôle de *Ronsard*, qui ne fait point partie du drame, et qui avait été ajouté dans le libretto, avait pour interprète M. le comte d'Adhémar.

*** L'anecdote suivante circule dans les foyers : le ténor d'une de nos grandes villes de province avait inspiré une véritable passion à une jeune veuve des plus riches et des plus jolies ; elle lui offre sa main avec sa fortune, s'il veut quitter la scène : combat entre l'amour et *l'art*; ce dernier l'emporte, et pour résister à la tentation, *l'artiste* se décide à émigrer, et accepte un engagement pour une autre ville loin de la séduisante veuve. Que fait son Ariane? elle le suit, et le jour de son début devant un nouveau public, déguisée en homme au milieu du parterre, elle dirige contre lui la plus effroyable cabale. Blessé dans son amour-propre, il sort de la scène, en jurant de n'y jamais remonter. Ce serment est saisi au bond par la veuve, qui l'avait suivi dans sa loge, et qui lui avoue que c'est elle qui l'a fait siffler. Comment ne pas être touché d'une telle preuve d'amour ? le ténor s'est résigné à son bonheur, il est marié.

*** Les artistes de Rouen sont justement indignés de la conduite d'une danseuse qui était engagée au Théâtre des Arts, et qui vient de disparaître en emportant avec elle les avances qu'elle avait reçues. Ces actes d'improbité, si rares parmi ceux qui se consacrent au théâtre, méritent d'être hautement flétris, ne fût-ce que pour rehausser encore par le contraste les traits de délicatesse, d'honneur et de générosité dont nous avons si souvent l'occasion d'être les panégyristes.

*** Raguenot obtient du succès à La Haye, où il débute dans l'emploi de premier ténor. Deux cantatrices, Mlle Candell, et surtout Mlle Callault-Noiseuil, lui servent d'utiles et heureuses auxiliaires. La dernière fait applaudir, dans le rôle d'*Isabelle* de *Robert-le-Diable*, une voix très-pure, et une vocalisation de bon goût, deux qualités assez rares dans nos théâtres lyriques de Paris, pour que nous nous étonnions qu'on cède la virtuose qui en est douée à messieurs les Hollandais. A quoi pense donc la conférence de Londres ? Cela vaudrait bien un protocole de plus.

*** Malgré l'austérité religieuse qu'on prête aux États-Unis, New-York accueille très-bien les jolies et sveltes danseuses. Mme Lecomte y a dernièrement excité des transports d'enthousiasme dans la danse des nonnes du troisième acte de *Robert-le-Diable*. On parle aussi des deux miss Augusta Maywood et Wells, comme partageant avec Mme Lecomte la faveur des Américains. Miss Wells va, dit-on, se rendre à Paris pour y perfectionner ses brillantes dispositions, sous les yeux d'un public qui s'y connaît, et qui ne juge pas *légèrement*..., les *danseuses*.

*** Les *Huguenots* en sont déjà à leur *trentième* représentation à Bruxelles. C'est un succès inouï dans une ville du second ordre par sa population, et surtout quand il s'agit d'un opéra qui tient tout le spectacle.

*** Les journaux allemands parlent beaucoup d'un grand succès obtenu sur le théâtre de Dresde, par M. *Dessauer*, dont les jolis *Lieder*: *Le Retour des promis*, *La prière pour tous*, *La mer*, *Le ciel est pur*, La sérénade de *Marie Tudor*, etc. sont déjà connus, et justement appréciés à Paris. *Une visite à St-Cyr*, tel est le titre de l'opéra en trois actes qui a été reçu avec des applaudissements unanimes par un public d'élite qui avait été enthousiasmé peu de jours avant par les *Huguenots*, de Meyerbeer. Espérons que M. Dessauer reviendra bientôt à Paris pour écrire pour l'Opéra-Comique, qui semble être son genre de prédilection.

*** Demain lundi s'ouvre le grand *Festival* de Lille. Il y a deux mois que les études sont commencées. De puissantes masses de voix et d'instruments, exercées avec succès, produisent déjà beaucoup d'effet. MM. Habeneck, Ernst, Franchomme et Alexis Dupont sont arrivés à Lille. M. Levasseur, qui devait y aller aussi, n'a pas obtenu son congé, car en vérité M. Duponchel ne peut pas laisser partir en même temps tout l'Opéra, et Dieu sait si Paris possède en ce moment trop d'artistes à grand talent.

*** Duprez n'a pu encore jouer à Lyon que *Guillaume Tell*, les *Huguenots* et la *Juive*. Les dernières nouvelles disent que le succès a été égal dans les trois ouvrages, chefs-d'œuvre de notre école moderne, et qui donnent à notre chanteur de prédilection des moyens si divers de se produire, et de montrer un talent aussi beau que varié.

*** L'instituteur M. Goubeaux, qui, comme M. Wilhelm, est modeste et ne fait point parler les journaux des progrès que font ses élèves, nous a donné cette semaine un échantillon de son savoir-faire. Les jeunes garçons de ce pensionnat ont chanté des hymnes au service du soir dans l'église de Notre-Dame-de-Lorette. Ces enfants apprennent la musique depuis sept mois seulement, et déjà leurs intonations sont justes, précises et nourries avec ensemble. On ne pourrait malheureusement en dire autant des grands élèves de M. Meinzer. Espérons que l'institution de M. Goubeaux deviendra en petit ce que M. Wilhelm a exécuté en grand dans les écoles primaires, et félicitons-le des heureux résultats qu'il a déjà obtenus.

*** M. de Groot, un des clarinettes les plus distingués, vient d'arriver à Paris; il était directeur de l'orchestre de Marseille durant une saison, et il a monté avec grande habileté les *Huguenots*. Déjà il s'est fait entendre dans plusieurs réunions, où on a apprécié et justement applaudi le talent de cet artiste qui mérite de faire partie de l'orchestre d'un de nos théâtres royaux.

*** Gavaudan, qui a fait longtemps les délices de l'Opéra-Comique, est gravement malade. Outre la perte d'un œil, on craint qu'il n'ait à subir l'amputation d'une jambe.

Digitized by Google

*** Alexandre Batta, auquel on a fait des offres brillantes pour qu'il se rendît en Angleterre au moment des fêtes du couronnement, et qui comptait, en quittant la Grande-Bretagne, se rendre immédiatement après en Russie, s'est vu forcé de renoncer à ses projets par suite de l'accident grave arrivé à son instrument. Ces voyages sont remis à l'année prochaine.

*** Malgré leur grande affectation d'amour pour les arts, les Anglais en comprennent au fond si peu l'importance sociale, que la Conservatoire de musique de Londres ne est réduit pour se soutenir à des ressources à la fois indignes d'un tel établissement, et insuffisantes pour sa prospérité. Dernièrement un grand bal costumé a été donné à son bénéfice dans *Hanover-Rooms*, dont les sept immenses salons étaient encombrés par l'aristocratie anglaise. Lord Burghers, ex-ambassadeur à Florence, et qui a quitté ce poste *officiel* pour l'emploi *officieux* de protecteur des beaux-arts, présidait à cette fête dont le but fait honneur à quelques individus, mais dont la nécessité fait honte à la nation tout entière.

*** Le nestor des académiciens, M. de Prony, a lu, à l'Académie dans la séance du 18 de ce mois, un rapport sur un mémoire de M. le baron de Bleia, relatif aux principes de mélodie et d'harmonie. M. de Bleia, déjà connu du monde savant par plusieurs travaux sur l'acoustique, a fait de nouvelles recherches sur la théorie des sons, dont les résultats sont déposés dans ce mémoire. Tout rempli de chiffres et de calculs, ce traité s'adresse aux savants acousticiens, plutôt qu'aux musiciens amateurs ou de profession. Sa nature ne permettant pas d'en donner un extrait ou en résumé, nous nous contenterons de citer les conclusions du rapport : « Nous pensons, a dit M. de Prony, que le traité de M. le baron de Bleia doit être distingué de tous ceux qui ont été publiés jusqu'à présent par des auteurs français, et sera favorablement accueilli par les personnes qui s'occupent de théorie acoustico-musicale. »

*** Nos théâtres ne retentissent plus que d'accusations de plagiat. Jusqu'à présent la musique semblait de sa nature moins exposée à de semblables larcins. Mais qui le croirait? Voici deux hommes de talent et d'esprit qui se disputent dans les journaux la propriété d'une chansonnette? Pourquoi non après tout? Molière s'émut bien quand, par malice, l'académicien Roze l'accusa d'avoir pillé dans l'antiquité sa chanson de *Médecin malgré lui* :

Qu'ils sont doux
Ses jolis glougloux! etc.

et en produisit pour preuve une traduction qu'il s'était amusé à en faire au vers latins; au surplus quand de spirituels chansonniers se disputent entre eux, c'est bien le cas de dire que *tout finisse*, comme c'est l'usage en France, *par des chansons*.

*** Il paraît que M. Solomé a réussi à parer aux embarras qui avaient entraîné la clôture momentanée du grand théâtre de Bordeaux, à l'aide du son cautionnement qui lui sera remis par onzième jusqu'au mois d'avril 1839, il pourra désormais assurer les intérêts des artistes, et il y a lieu d'espérer que les représentations ne seront plus suspendues; elles ont recommencé le 10 de ce mois par la *Juive*; on annonçait la reprise des *Huguenots*.

*** Dans une ville de province, la cabale s'était armée, contre un des débutants, de sifflets à trois becs. Voilà comme on juge nos *artistes* dans le pays des *arts*; la civilisation n'est pas, comme on voit, synonyme de la civilité.

*** Mme Clara Margueron, que nous avons vue à l'Opéra-Comique, est engagée à Nîmes.

*** Opprobre et infamie! diraient nos romantiques : le public de La Haye n'avait pas jusqu'ici entendu dans son entier l'air délicieux que chante *Marguerite* au second acte des *Huguenots*. Les cantatrices, pour dégoiser leur impuissance, mutilaient sans façon l'œuvre de Meyerbeer! ... Mlle Callaud Noiseuil ne s'est pas rendue complice de cette profanation; elle a rétabli le *texte sacré* et elle en a été récompensée par une double salve d'applaudissements.

*** Bordeaux voit ses environs se peupler de théâtres *extra muros*, qui, moins timides ou moins routiniers que ceux de notre banlieue, se consacrent en partie au genre lyrique.

*** Valgalier, Mme Roule et Mme Pradher assurent le vague à l'opéra du théâtre de Toulouse.

*** Mme Sabine Heinefetter vient d'obtenir à Anvers un éclatant succès dans la *Norma*. Un de ses juges s'écrie à la fois sur la beauté de sa taille, de sa figure expressive, sur son double talent de cantatrice et de tragédienne; elle doit, dit-on, l'hiver prochain, faire partie de la troupe de notre théâtre Italien de Paris. Elle a une sœur qui vient de s'essayer dans le rôle d'*Agathe* de *Freyschutz*, mais qui paraît avoir besoin de travailler encore beaucoup pour employer habilement une fort belle voix : toutes deux font partie de la troupe allemande d'Aix-la-Chapelle, qui était venue encore donner quelques représentations à Anvers. La critique que nous avons déjà citée établit à ce propos une curieuse comparaison entre les appointements de cette troupe allemande, et ceux de la troupe française fixée pour un an à Anvers : à Aix-la-Chapelle, dit-il, le premier ténor allemand a 550 fr. par mois; M. Damoreau en a chez nous 2000; la deuxième ténor à 200 fr. par mois, nous en donnons 4000 à Paulin; la première chanteuse allemande n'a que 300 fr. par mois; Mlle Flécheux en a chez nous 4,500!!!! les autres emplois sont payés dans les mêmes proportions, les choristes allemands ont de 50 à 70 fr.; chez nous ils ont de 90 à 175 fr. par mois; que conclure de ce contraste? que les Français ont plus de talent? non; mais qu'ils ont l'esprit de se mieux faire payer. Après tout, c'est le cas de rappeler ici ce mot d'un officier étranger, qui, comparant la modicité de sa paye avec la solde beaucoup plus élevée des officiers français, disait à l'un deux : « Vous vous battez pour l'argent, et nous pour la gloire. C'est tout simple, repartit le Français; chacun se bat pour avoir ce qui lui manque. »

*** Mardi 26 juin, M. A. Bohrer, donnera un grand concert, au foyer de la salle Ventadour, voici le programme :

1° Grand quintetto de Beethoven, en ut majeur, exécuté par MM. Bohrer, Tilmant frères, Urhan et Placet. 2° Air *l'Isolement*, de Niedermeyer, chanté par M. Heuer. 3° Fantaisie pour piano, sur *la Norma*, par Thalberg, et exécutée par Mlle Sophie Bohrer, âgée de 9 ans. 4° Air chanté par Mlle Méquillet. 5° Duo *l'Hymen de la Mort*, chanté par Mlle Bodio et M. Huner. 6° Air du *la Somnambule*, de Bellini, varié pour violon et exécuté par M. Bohrer. 7° Romances chantées par Mlle Méquillet. 8° Grandes variations sur *il Crociato*, de Meyerbeer, exécutées par Mlle Sophie Bohrer. Prix d'entrée, 8 francs.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR PHILIPP ET COMP.

Édouard Wolff. Op. 7 cinq caprices.	5 »
— Op. 9, cinq valses brillantes.	5 »
— Op. 10, deux nocturnes.	6 »
— Op. 11, trois romances.	6 »
— Op. 12, cinq mazurkas.	6 »

PUBLIÉE PAR S. LATTE.

Listz. F. Grand galop chromatique.	7 50
Chollet. Op. 35, fantaisie sur Parisina	6 »
Czerny. 3 fantaisies sur Lucia di Lammermoor, n. 1, 2, 3, chaque.	7 50
Messemaker. Album de Masini, n. 1 et 2, chaque.	6 »

PUBLIÉ PAR TRUPENAS.

Czerny. 3 rondes caractéristiques, sur le Domino Noir, n. 1, 2 3, chaque.	5 »
— Fantaisie sur le Domino Noir à 4 mains.	9 »
Doehler. Op. 46, divertissement sur le Cheval de Bronze	6 »
Musson. 3 quadrilles du Domino Noir. Chaque	4 50
— Le Villageois, quadrille.	4 50
Auber. Le Domino Noir, arrangé pour deux violons, deux livraisons, n. 1 et 2, chaque.	7 50

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro : Doehler, fantaisie sur des motifs de *Robert-le-Diable*.

Il sera joint au prochain numéro : *Fac simile* de l'écriture de *trois cents* musiciens les plus célèbres, et un point d'orgue inédit de Beethoven, composé pour un concerto de piano.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

Édition à bon marché.

BIBLIOTHÈQUE MUSICALE

PORTATIVE,

RÉPERTOIRE DU THÉATRE ITALIEN.

Prix de chaque opéra complet : 10 fr., et par souscription 8 fr. net.

1re LIV. L'Elisir d'Amore, de Donizetti.
2 — Othello, de Rossini.
3 — Matrimonio segretto, de Cimarosa.
4 — Anna Bolena, de Donizetti.
5 — Barbiere di Siviglia, de Rossini.
6 — Il Crociato, de Meyerbeer.
7 — La Parisina, de Donizetti.
8 — La Gazza Ladra, de Rossini.
9 — Fidelio, de Beethoven.
10 — La Dona del Lago, de Rossini.
11 — Emma di Resburgo, de Meyerbeer.
12 — Tancredi, de Rossini.

4 Livraisons sont en vente ; le 5e paraîtra le 25 juillet.

GUIDO ET GINEVRA,

Opéra en 5 actes, musique de HALÉVY.

N° 1 Air chanté par Massol et chœurs. 7 50
bis 1 Air chanté par Massol. 5 »
2 Cavatine chantée par Mlle Nau. 5 »
3 Romance chantée par Duprez. 5 »
bis 3 La même, transposée. 5 »
4 Duo chanté par Duprez et Mme Dorus-Gras. 7 50
5 Chœur des Condottieri. 5 »
6 Air chanté par Mme Dorus-Gras. 5 »
7 Duo chanté par Massol et Mme Stoltz. 7 50
8 Prière chantée par Levasseur. 3 »
9 Grand air chanté par Duprez. 7 50
bis 9 Le même, transposé. 7 50
10 Scène et air par Mme Dorus-Gras. 7 50
11 Chœur des Condottieri. 5 »
12 Chœur du souper, par Dérivis. 5 »
13 Vive la peste! grand chœur. 6 »
14 Couplets chantés par Massol. 3 »
15 Duo chanté par Duprez et Mme Dorus-Gras. 7 50
16 Prière à la Madone (chœur). 3 »
bis 16 La même, pour 1 ou 3 voix de femme. 3 »
17 Air chanté par Levasseur 2 »
18 Grand trio chanté par Levasseur, Duprez et Mme Dorus-Gras. 5 »
bis 16 Solo chanté par Duprez 5 »

ROMANCES NOUVELLES.

Le Poëte mourant, de Meyerbeer. 5 »
La Fleur et le Papillon, de Clapisson. 3 75
La prière de la jeune Proscrite, de Strunz. 2 »
La Fiancée, de Panofka. 4 50
L'Andalousie, de Strunz. 2 »
Adieux à la Terre, de Clapisson. 4 50
Les Rameurs du Bosphore, de Strunz. 2 »
Les Madrilènes, de Strunz. 4 50
Haïdée, de Panofka. 4 50
Le Fou, de Clapisson. 4 50
Le Gitano, de Strunz. 2 »
Le Naufrage, de Panofka. 4 50
Le Brigand de l'Estramadure, de Strunz. 2 »
L'Adoption, de Clapisson. 3 »
La Mer de Neukome. 4 50
Le Canzone del Romito. op. 23 de Thalberg sei arietti n. 1, 2. Chaque 5 »

Nous pouvons recommander ces romances nouvelles comme remarquables.

HARMONIE.

Ouverture de l'Éclair. 16 »
Airs du même opéra. 30 »
— de la Juive 2 suites ; chaque 21 »
Ouverture des Huguenots. 18 »
Airs du même opéra. 4 suites ; chaque 24 »

POUR PIANO SEUL.

A. ADAM : Mosaïque. 4 suites de mélanges des Morceaux favoris de Guido et Ginevra. n° 1 à 4. Chaque. 7 50
— Grand galop brillant de Guido 5 »
BURGMULLER. op. 44. Réminiscences de Guido et Ginevra, n° 1, 2, 3. Chaque 6 »
CHOPIN. op. 23. Ballade. 7 50
— 24. Quatre Mazurkas. 7 50
— 25. Deuxième livre d'étude. 18 »
— 26. Deux Polonaises. 7 50
— 27. Deux Nocturnes. 6 »
— 29. Impromptu. 5 »
— 30. Quatre Mazurkas. 7 50
— 31. Scherzo. 7 50
— 32. Deux Nocturnes. 6 »
TH. DOHLER. op. 2. Variations brillantes sur la Straniera. 7 50
— 8. Fantaisie sur Robert-le-Diable. 7 50
— 13. Variations sur la dernière pensée de Bellini. 7 50
— 17. Fantaisie et Variations de bravoure sur une cavatine de Anna Bolena de Donizetti. 7 50
TH. DOHLER. 18. Amusement de salon, fantaisie brillante sur l'air lasses : Le Cor des Alpes. 7 50
— 20 Rondino sur un air de la Festa della Rosa 7 50
J.-B. DUVERNOY. op. 82. Trois Divertissements sur des valses de Strauss, n° 1, 2, 3. Chaque. 6 »
— 85. Trois Fantaisies peu difficiles sur les plus jolis motifs de Guido et Ginevra, n° 1, 2, 3. Chaque. 5 »
HENSELT. op. 3 Poëme d'amour, étude 5 »
HENSELT et MUSCHELES. Rapsodie, Souvenirs de Varsovie, prélude et fugues 7 50
J. HERZ. op. Fantaisie brillante sur Guido Ginevra. 7 50
Grande valse de Guido 5
FR. HUNTEN Quatre Airs de ballets Rondos brillants sur Guido et Ginevra, n° 1 à 4. Chaque. 6 »
KALKBRENNER. op. 142. Fantaisie brillante sur deux romances chantées par Duprez dans Guido et Ginevra. 7 50
MENDELSOHN. op. 38. Troisième recueil de Romances sans paroles. 7 50
MOSCHELES. op. 93. Concerto pathétique. 12 »
— 95. Grandes études caractéristiques. 18 »
OSBORNE. op. Rondo brillant sur la prière de la Madone de Guido et Ginevra. 7 50
ROSENHAIN. Deux rondos sur les Huguenots. Chaque 6 »
SCHAD. op. 14. Souvenirs de la vallée. Valses expressives. 5 »
CH. SCHWENCKE. Amusements. Choix d'airs favoris de Guido et Ginevra, arrangés d'une manière très-facile n° 1 à 4. 6 »
— op. 53. Trois Divertissements sur Guido et Ginevra. n° 1. Reine des anges, n° 2. Souvenance de mon enfance, n° 3. Sur cette voûte sainte. 6 »
SOWINSKI. op. Rondo élégant sur Guido. 7 50
WOLFF. op. 14. Grande fantaisie sur Guido. 7 50

PIANO A 4 MAINS.

LE PENSIONNAT.

Recueil de morceaux progressifs

Sur des motifs favoris

PAR CHARLES SCHUNKE,

Œuvre 52 N° 1 à 12. Chaque 6 fr.

N° 1. Divertissement sur l'Eclair.
2. Souvenirs de la Styrie fantaisie pastorale.
3. Fantaisie sur un air russe.
4. Fantaisie sur Robert-le-Diable.
5. Fantaisie sur la Norma.
6. Rondo français.
7. Rondo valse, sur des valses de Strauss.
8. Halte des Bohemiens, fantaisie sur la Preciosa de Weber.
9. Variations sur la cavatine de Zelmira.
10. Bacchanale sur le chœur des buveurs de la Juive.
11. Variations sur septuor des Huguenots.
12. Variations sur un air autrichien.

Les 12 pris ensemble, net, 30 fr.

SCHWENCKE. op. 54. Trois duos sur Guido et Ginevra. n. 1, 2, 3. Chaque. 6 »

PIANO ET VIOLON.

LOUIS. op. 55. Les plaisirs de la valse, trois fantaisies concertantes et progressives sur des valses de Strauss, n° 1, 2, 3. Chaq. 7 50
— 63. Grande fantaisie sur la romance Ô Ciel chantée par Duprez dans Guido 9 »
ROSENHAIN et PANOFKA. op. 16. Bellini des salons, trois duos, n° 1. sur la romance de la Straniera, n° 2. sur la romance de la Sonnambula, n° 3. sur la romance du Pirata. Chaq. 9 »
SCHWENCKE. op. 51 Trois duos brillants sur Guido et Ginevra, n° 1, 2, 3. Chaque. 6 »
Les mêmes, pour piano et violoncelle. Chaque. 6 »

FLUTE.

E. WALCKIERS, op. 68. Morceaux de salons. Six fantaisies pour flûte et piano concertants N° 1 à 6. Chaque. 9 »
N° 1. Sur Ah! si j'étais Coquette des Huguenots
2. Les couplets d'Alice, de Robert-le-Diable.
3. La Barcarole, de l'Eclair.
4. Sur le chœur des Baigneuses, des Huguenots.
5. Le grand Trio de la Juive.
6. La scène de la conjuration des Huguenots.
— 69. Six fantaisies pour flûte seule sur des valses de Strauss, n° 1, 2, 3. Chaque 3 »

QUADRILLES ET VALSES POUR LE PIANO.

JULLIEN. — Quadrille universel. 4 50
TOLBECQUE. — Le Garde à vous, quadrille. 4 50
— 3 quadrilles sur Guido et Ginevra n. 1, 2, 3, chaque, 4 50
Les mêmes à 4 mains, chaque. 4 50
Pour orchestre, grand format, chaque. 5 »
En quintette, grand format chaque. 5 »
Les mêmes pour 2 violons, 2 flûtes, 2 cornets à pistons.

VALSES, LANDLER ET COTILLONS DE LANNER.

32 Schwechat, Landler. 4 50
34 L'arrivée, valses. 4 50
35 Landler de Leopoldstadt. 4 50
40 Landler d'Altenbourg. 4 50
41 Valses de Catherine. 4 50
42 Le Carnaval, valses. 4 50
43 Gai et vif Landler. 4 50
43 La Réunion musicale, valses. 4 50
45 Le Plaisir du moment, valses. 4 50
47 La fin vallier, Landler. 4 50
48 La belle Anne, valses. 4 50
49 D. Wiener, Landler. 4 50
50 La belle Caroline valses. 4 50
51 Les Devises, cotillons. 4 50
52 Une soirée au Jardin du paradis, valses. 4 50
53 Les Amours, valses. 4 50
54 Les trente et un valses. 4 50
57 Cotillons sur les motifs de la Straniera. 4 50
59 Les Viennois, Landler. 4 50
60 La belle Sophie, valses. 4 50
64 Les bagues de Bade, valses. 4 50
65 Mes dernières inspirations, Landler. 4 50
67 L'Olympe, valses. 4 50
68 Quadrilles français. 4 50
69 Gusto, Landler. 4 50
70 Les Étudiants en droit, valses (1er R.) 4 50
71 Les Muses cotillons et galops. 4 50
72 Cotillons sur les motifs de Montecchi et Capuletti, de Bellini. 4 50
73 Les fleurs du plaisir, valses. 4 50
74 La belle Isabelle, valses. 4 50
80 Lock walzer. 4 50
81 Les irrésistibles, valses. 4 50
84 Les Étudiants en droit, valses (2e R.) 4 50
85 La belle Hélène, valses. 4 50
86 Cotillons des roses. 4 50
87 Valses de la Comète. 4 50
91 Les Aventuriers, valses. 4 50
92 Les Humoristes, valses. 4 50
93 Souvenirs de Pesth, valses. 4 50
94 Valses à la vapeur. 4 50
95 Adieux à Pesth, valses. 4 50
96 Bouquet de valses. 4 50
98 Écho de l'Italie, cotillons sur les motifs favoris des opéras italiens. 4 50
99 Les Nageurs valses. 4 50
100 Valses du Jubilé. 4 50
101 Maria Carolina, valses. 4 50
103 Les Enrôleurs. 4 50
104 Les Résurrectionnistes, valses. 4 50
105 Les Amoureux, valses. 4 50
107 Les Napolitains, valses. 4 50
109 Le Labyrinthe, valses. 4 50
110 Le roi des Deux-Siciles, valses. 4 50
111 Maria Ludovica, valses. 4 50
112 Les Hambarber, valses. 4 50
113 Escritape, valses. 4 50
115 La Fête du mariage, valses. 4 50
118 Valses aux mille fleurs. 4 50

VALSES DE FRANÇOIS SCHUBERT.

9. Les Originaux, 2 suites, chaque 4 50
19 Valses viennoises, 2 suites, chaque. 4 50
33 Valses allemandes. 4 50
50 Valses sentimentales, 2 suites, chaque. 4 50
67 Hommage aux belles Viennoises. 4 50
77 Valses nobles. 4 50
91 Valses styriennes. 4 50
127 Dernières valses, inédites 2 suites, chaque. 4 50

VALSES POUR ORCHESTRE ET EN QUINTETTI.

JULLIEN. Valse espagnole,
J. STRAUSS, Op. 56 Valses d'Alexandre.
— 63 La Gaîté.
— 65 L'Insomnie.
— 68 La belle Gabrielle.
— 74 A la plus belle.
— 80 Les Hommages.
— 81 Les Grâces.
— 82 Philomèle.
— 88 Les Sonnambules.
— 91 Valse du couronnement.
— 93 Les Dentelles de Bruxelles.
— 96 Les Pensées volantes.
— 97 Le Pèlerin sur les bords du Rhin
— 98 Le Banquet.
— 99 Le carnaval de Paris, grand galop.
— 100 Paris.

Chaque recueil en grand format pour orchestre, 9 fr., et quintetti, 6 fr.

Les mêmes pour deux violons et pour 2 flûtes en 10 recueils, chaque. 4 50

Digitized by Google

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. — N° 26.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris

Paraît le DIMANCHE de chaque semaine

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 1er JUILLET 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 1 à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — État de la musique à Berlin (Suite et fin), par L. RELLSTAB. — Concert, 2e Festival du Nord, à Lille, musique sacrée. — Concert de M. Bohrer, par J. d'O..... — Correspondance de la *Gazette Musicale*. — Lettre de M. Habeneck à M. Berlioz. — Nouvelles.

Correspondance particulière.

ÉTAT DE LA MUSIQUE A BERLIN.

Suite et fin.

Berlin, le 30 mai 1838.

Une apparition fort agréable pour nous fut celle d'une jeune cantatrice moitié de Paris, moitié de Londres, miss Clara Novello, qu'on dit élève de votre digne Chiron. Pour un local qui ne serait pas trop grand, elle possède une voix éminemment douce et argentine, et toute sa personne respire quelque chose de si naturel, si naïf, si éloigné de l'apprêt de la plupart des autres cantatrices, que ces deux qualités lui ont gagné à un haut degré la faveur du public; ce n'est pas qu'en talent et en méthode elle égale nos cantatrices indigènes, car Mlle Lœwe, par l'agilité et l'élégance de son exécution, Mlle de Fassmann dans le chant héroïque et sentimental, lui sont fort supérieures. Mais miss Novello est une naïve et ravissante enfant, qui a reçu tout juste assez d'instruction et d'éducation pour se défaire des rudesses anguleuses de la nature, tout en conservant son sens exquis et sa simplicité primitive; c'est pourquoi chacun s'enthousiasma pour elle, et le monde élégant de la cour ne pouvait surtout se lasser de l'entendre. En moins de trois semaines elle chanta dans huit concerts, ce qui est quelque chose d'inouï chez nous. Depuis Mlle Sontag, aucune cantatrice n'avait eu un semblable succès; mais tout en appréciant beaucoup le charme de miss Novello, nous devons au souvenir de Mlle Sontag de faire remarquer que ses succès à elle étaient fondés sur une étude et un art prodigieux, alliés à un attrait de dons naturels bien plus remarquables encore. Pourtant miss Novello est tout à fait distinguée dans un genre spécial de chant, dans l'exécution des airs de Haendel. Si c'est à son maître Chiron qu'elle doit ce talent, ce maître a grandement mérité de Haendel, car il a montré à cette élève comment, par la délicatesse et le charme de l'exécution, on peut, dans le fait, couvrir ces formes vieillies et un peu raides d'un léger vêtement de grâce et de charme. On arrive ainsi à leur rendre la fraîcheur de la jeunesse; et ces morceaux, plein d'une noble sève et d'une grandeur imposante, produisent encore de nos jours cet effet que les contemporains de Haendel nous représentent comme merveilleux. En effet, je ne pourrais croire, si je ne l'avais vu, que le public élégant d'une salle de concert moderne, public ébloui par l'éclat de mille lumières et des toilettes, public parfumé et bien ganté, public qui n'espère qu'en Rossini et en Bellini, pût être transporté d'admiration, et qu'il applaudît à tout rompre un air de Haendel, dont l'annonce n'excite d'ordinaire qu'une méfiante répugnance. Aussitôt après la première apparition de cette cantatrice au théâtre, on ne se fit entendre pourtant que comme chanteuse de concert et non comme actrice, elle avait déjà recruté son bataillon sacré d'enthousiastes; ce bataillon fut dès ce moment toujours et partout en avant; il assiégea la salle de concerts, comme un peuple affamé fait d'une boutique de boulanger. Bran-

Digitized by Google

dissant son billet à la main comme une épée, chaque champion chargea à l'ouverture des portes, et occupa, guidé par un coup d'œil sûr, toutes les hauteurs et les fortes positions, d'où l'on pouvait faire jouer avec le plus d'effet l'artillerie tonnante des applaudissements. La cantatrice se montrait-elle, même de profil; le commandement de *feu!* retentissait, et la batterie des claqueurs jouait avec le vacarme d'une masse de fusées à la congrève. Le public, conduit avec tant d'habileté, et très-docile de sa nature, suivait l'avant-garde, et c'est ainsi qu'à chaque concert on tira plusieurs salves tonnantes en l'honneur de la jeune miss. Chacun veut assister à de pareils triomphes de l'art. Votre correspondant, monsieur le Rédacteur, se fit bravement jour dans une bagarre, plus serrée que celle du pont de la Bérésina; et il lui fallut néanmoins s'arrêter deux fois à l'antichambre, au milieu d'une foule de faibles dames qui reposaient (comme sur le champ de bataille) sur le sol ou les marches de l'escalier (car on manquait de siéges), ou qui, désespérées, restaient debout dans la mêlée.

Vous connaissez assez le monde, monsieur le Rédacteur, pour savoir qu'au milieu de semblables circonstances, justement tout comme après les grandes batailles et les victoires, il se déclare une fièvre pernicieuse qui attaque de préférence les charmantes artistes. Cette maladie a le plus d'analogie avec la fièvre jaune, à cause de la couleur qu'elle amène à sa suite. Les méchants ou les sots prétendent que c'est l'envie qui produit cette teinte; mais c'est là certainement de la calomnie pure! Pourtant on ne saurait nier que pendant plusieurs semaines nos cantatrices parurent singulièrement jaunâtres; surtout après chacun de ces concerts si remplis de miss Novello, le mal fit de grands ravages dans leurs rangs. Du reste, il n'en est, par bonheur, mort aucune, et l'on espérait qu'après le départ de la jeune artiste pour Dresde, Prague, Vienne, et enfin pour l'Italie, le danger serait passé.

Au milieu de ces triomphes à la Novello, survint un autre événement, le dernier dont je veuille vous entretenir dans cette lettre, ce fut le concert des amateurs. Les rigueurs de l'hiver avaient amené aussi, comme partout ailleurs, une grande misère parmi les classes pauvres; le bois était surtout ce qui manquait. On chercha à recueillir des cotisations pour cet objet; on fit des collectes, des loteries, des ventes de travaux de dames, etc. Alors les exécutants les plus remarquables parmi les amateurs de notre ville se réunirent pour donner un concert. A leur tête se trouve une jeune cantatrice, Mme D..., née de Sch.....l, qui jouirait certainement aujourd'hui d'une réputation européenne si elle n'eût quitté trop tôt le théâtre; c'est en même temps l'une de nos dames les plus belles, et sa voix est d'ailleurs du métal le plus pur et le plus sonore. A cette coryphée s'en adjoignirent d'autres. Mme C...., épouse d'un de nos compositeurs de *lieder* les plus réputés, dont j'ai parlé plusieurs fois, cantatrice qui possède aussi un bel organe et une méthode très-exercée; un jeune médecin, M. W....., de Trieste, qui a développé à la manière italienne sa belle voix de ténor, au point qu'il peut chanter sans peur un duo avec Miss Novello (1), ce qu'il fit avec tant d'expression, que les commérages faisaient déjà des chanteurs deux fiancés; ensuite un jeune diplomate russe, le comte F....; madame H....., habile pianiste, sœur du célèbre Mendelsohn-Bartholdy, et encore quelques autres, surtout un chœur parfait, entièrement composé d'amateurs.

(1) Ce fut la seule cantatrice de profession qui concourut à cette bonne œuvre.

La pensée de ce concert avait à peine surgi, qu'Érinnys agitait déjà ses serpents et empoisonnait par la pomme de discorde la douce idée de la bienfaisance. Toutes celles de nos belles dames qui s'étaient mises une fois dans leur vie au piano dans un salon pour y chanter un petit *lied*, ou une cavatine de Bellini, se crurent appelées à concourir, non pas seulement dans la masse, mais pour le chant des solos. Une dame du monde diplomatique, qui doit posséder un grand talent, ne voulut pas chanter avec Mme D...., parce que celle-ci était encore au théâtre il y a quelques années. Il paraît néanmoins qu'en cette occurrence, la rivalité d'artiste fut beaucoup plus en jeu que l'étiquette du rang. La jeune et belle épouse d'un riche particulier aurait offert, indépendamment de sa contribution en voix, de payer 100 frédérics d'or (2,000 francs) en sus, si l'on voulait lui confier un solo. Bref, la gent irritable des belles dames jetait feu et flamme, et l'infortuné directeur du concert croyait s'être fourré dans un guêpier toutes les fois qu'il voulait ordonner une disposition quelconque. Au surplus, notre intention est de jeter un voile sur ce qui précéda le concert, d'autant plus qu'on n'en a rien appris que d'une manière fort inexacte sans doute, et avec des commentaires qui ont tout défiguré. Un correspondant musical ne doit parler que de ce qui s'est passé en public; ce fut du reste un événement si brillant, musicalement parlant, qu'il en doit être fier pour sa ville natale. Londres est six fois plus grand que Berlin, mais d'après tout ce que je sais de l'état de la musique dans les sociétés particulières, Londres n'aurait pu organiser un concert de ce genre qui pût nous offrir le sixième de la valeur artistique que Berlin put fournir cette fois. L'exécution fut, à peu d'exceptions près, si bonne, qu'elle pouvait se classer non-seulement sur la même ligne que celle de nos meilleurs artistes, mais qu'on pouvait même, sous plus d'un rapport, lui donner la préférence. La preuve de la supériorité que nos dames amateurs sentaient en elles se trouve dans cette circonstance qu'elles invitèrent à chanter avec elles miss Novello, la cantatrice à la mode, qui, pour le moment, éclipsait tout le reste; et cependant elle ne prit dans ce concert qu'une position spéciale et non dominante. Le résultat en dehors du concert, le résultat véritable, ne fut pas moins brillant. On avait doublé les prix. Le but justifierait tout cela, mais c'eût été risquer beaucoup si les donneurs du concert n'avaient pu offrir que du médiocre ou de l'insignifiant. Mais ils avaient la confiance de leur mérite et s'étaient estimés à leur juste valeur; aussi le public s'y porta-t-il en masse; le roi et toute la cour y assistaient; la salle était remplie d'une foule serrée et élégante. On commença par ne pas vouloir applaudir tout haut, car un sentiment délicat des convenances faisait considérer le tout comme un plaisir de salon où les témoignages éclatants de satisfaction sont aussi peu à leur place que ceux du blâme; mais au bout de quelques minutes, le plaisir, et l'on peut même dire l'enthousiasme qu'excita la belle exécution de plusieurs morceaux, vainquit ces scrupules, et l'on applaudit à tout rompre.

Ce fut là, sans contredit, l'événement le plus brillant, le plus à part, survenu dans tout notre hiver musical; il serait difficile qu'il fût survenu par un plus remarquable; d'ailleurs la belle saison va mettre fin à l'existance publique de la musique. Je clos donc la série de mes bulletins d'hiver, et m'occuperai dans les suivants

de ce que notre situation musicale offre de général et de durable.

Post-Scriptum. Ma lettre a été retardée par tant de circonstances de diverse nature, que j'y dois ajouter un supplément.

Le 10 avril a eu lieu la représentation d'un opéra nouveau pour nous, *la Fiancée du Fauconnier*, de Marschner, dont le poëme était imité d'une Nouvelle de Spindler. On aurait laissé passer six ans avant de faire profiter notre théâtre de cette musique! Le tout a obtenu un succès d'estime; quelques morceaux isolés provoquèrent d'éclatants applaudissements. Le poëme est dans cette production complexe la seule cause de défaveur; mais quand la musique, qui est partout bonne et souvent excellente, aura pris possession entière des oreilles du public, cet opéra sera vu avec autant de plaisir chez nous qu'en beaucoup d'autres parties de l'Allemagne.

Nous avons encore été richement gratifiés de concerts. Les grands désastres causés par les inondations de l'Oder et de l'Elbe en ont été l'occasion. *La Société philharmonique*, la première, a donné dans la salle de l'Académie de chant un concert que les beaux chœurs formés d'amateurs, le chant de deux jeunes artistes, Mlles Stich et Schultz, et le jeu exemplaire de Ries le violoniste et de Taubert le pianiste, ont rendu l'un des meilleurs de l'année. La recette a été fort abondante. La même semaine nous a donné aussi une représentation théâtrale, représentation mêlée d'opéra, de ballet et de drame, puis un concert du matin avec séance de déclamation par les artistes du Théâtre-Royal, excellents sous tous les rapports. Ces trois séances ont produit environ 3,500 reichsthalers (13,000 francs.)

Enfin la Semaine-Sainte nous a valu *la Mort de Jésus*, de Graun (la composition de musique religieuse la plus populaire dans l'Allemagne septentrionale). Veuillez accepter avec indulgence ce *post-scriptum* pressé, qui ressemble un peu à un catalogue, mais qui était nécessaire comme complément de mon bulletin hivernal.

L. Rellstab.

CONCERT.

2e festival du nord, a lille. — musique sacrée.

Si nous ne considérions le congrès musical qui vient d'avoir lieu dans notre ville que comme un de ces nombreux événements qui n'ont ni retentissement, ni signification, ni portée; si le Festival n'était qu'une de ces solennités éphémères qu'un même jour vnit naître et mourir, nous ne chercherions pas à imposer silence à notre enthousiasme; le rôle que nous aurions à remplir serait facile. Mais il y a pour nous, dans le Festival, quelque chose de plus qu'une immense solennité musicale. Il y a une question d'avenir pour notre ville qui vient de recevoir le baptême des arts. En réunissant dans une salle aux proportions gigantesques un auditoire de cinq mille personnes, que huit cents exécutants ont initiées aux sublimes créations des Chérubini, des Mozart, des Beethoven, des Berlioz, Lille n'a accompli, il faut bien le dire, que la moitié de la mission qu'elle s'était imposée. Ce n'est pas seulement une pensée d'amour-propre qui a inspiré ce congrès musical; s'il en était ainsi; si la commission du Festival n'avait voulu qu'exciter l'admiration et provoquer l'enthousiasme, elle pourrait dire avec un noble orgueil à toutes les villes de la France: son but serait atteint: Ce que j'ai fait, c'est à vous de le faire; imitez mon exemple, moi je vais me reposer sur les lauriers de mon Festival. »

Non, il ne saurait en être ainsi; non, après nous être élevés si haut, nous ne saurions consentir à descendre: cette belle position artistique que nous nous sommes faite, il faut la conserver et la conserver à tout prix. Nous ne devons pas vouloir que notre Festival ne laisse que des souvenirs. Cet immense événement musical doit produire les plus heureux résultats: pour cela que faut-il faire? Avant de répondre à cette question, nous allons dire notre pensée sur l'exécution de ces deux immenses concerts. Les réflexions qui précèdent sont là pour expliquer quelques observations de détail qui auraient pu paraître minutieuses si nous n'avions pas fixé d'avance le point de vue où nous nous sommes placés pour apprécier la portée de ce mémorable événement, qui, nous le répétons, doit renfermer pour Lille une question d'avenir. Et d'abord soyons les interprètes de notre cité, en payant un juste tribut de reconnaissance à ceux de nos concitoyens qui ont bien voulu accepter le lourd fardeau du commissariat. Ils avaient à lutter contre de nombreuses difficultés: ces difficultés il les ont vaincues, et nous devons applaudir à tout ce qu'il y a eu de prévisions dans les précautions prises, à tout ce qu'il y a eu de calme et d'ordre dans cet immenses auditoire. Le problème le plus difficile à résoudre était peut-être celui de l'organisation matérielle de ce congrès musical. Ce problème, la commission l'a résolu avec bonheur. Passons maintenant à l'exécution, et félicitons d'abord la commission du choix qu'elle a fait de la *Symphonie en ut mineur, de Beethoven*. Nous n'avons pas la prétention d'analyser ce chef-d'œuvre d'unité, d'une forme si savante et en même temps si originale; cette admirable création révèle dans toute sa puissance cette sublime facilité avec laquelle Beethoven traite une idée, quelque insignifiante qu'elle paraisse d'abord. Cette idée que vous croiriez destinée à passer inaperçue, le compositeur s'en empare, il l'entoure de tant de prestiges, il la reproduit si heureusement, il varie avec tant de science, ses accompagnements, que cette idée grandit, se développe, vous étreint, et ne laisse place dans votre âme que pour l'admiration.

Connaissez-vous, comme composition musicale, quelque chose de plus piquant que l'enchaînement du *scherzo* avec le final? Avez-vous entendu quelque chose de plus saisissant que la rentrée des instruments de cuivre par un *crescendo* au mouvement de marche en *ut* majeur? Cette partie de la symphonie est celle qui a été exécutée avec le plus d'entraînement et d'ensemble; c'est aussi celle qui a été le mieux comprise. Les deux autres parties renferment trop de nuances délicates pour être appréciées par les masses, et pour être rendues avec l'ensemble nécessaire par un orchestre aussi nombreux. Pendant l'exécution de cette symphonie, au moment où l'orchestre nous jetait ces mille modulations par lesquelles Beethoven ramène les quatre notes qui forment l'idée principale du premier morceau, les clairons des cuirassiers stationnés sur la place ont eu la malencontreuse idée de sonner une fanfare. Je vous laisse à juger de l'indignation des nombreux admirateurs de Beethoven. Heureusement on a imposé silence aux clairons et cet incident n'a pas eu de suites. Les derniers accords de la symphonie de Beethoven se sont fait entendre. Le public est là attentif, impatient de juger l'effet que doit produire ce chœur aux trois cents voix. L'*Ave verum*, ce chant si simple, si touchant, qu'on le croirait inspiré

par Dieu, et destiné à être chanté par les anges, l'*Ave verum* commence. Il est impossible de décrire l'effet produit par cette sublime composition, écoutée dans le plus religieux silence et exécutée avec une justesse et un ensemble irréprochables. Ernst paraît, les acclamations enthousiastes qui l'accueillent doivent lui prouver que son admirable talent lui a conquis parmi nous son droit de bourgeoisie. Pour ceux qui sentent battre dans leur poitrine un cœur d'artiste, Ernst n'est plus un étranger, c'est un frère, un ami. Aussi, dès que la voix puissante de son violon a retenti dans cette immense salle, ces cinq mille spectateurs se sont tus comme un seul homme. Puis des tonnerres d'applaudissements ont éclaté dans la salle, plusieurs fois l'artiste a été interrompu par les acclamations de cette foule enthousiaste, et longtemps après qu'il nous avait jeté les dernières notes de sa brillante *fantaisie*, les applaudissements retentissaient encore. Ce que nous admirons le plus dans Ernst, et les connaisseurs seront sans doute de notre avis, ce n'est pas ce doigté brillant cette prodigieuse facilité avec laquelle il surmonte les difficultés qu'il semble multiplier à plaisir : ce qui caractérise surtout son talent, ce qui lui assigne une place spéciale parmi les plus célèbres violonistes de notre époque, c'est la pureté et l'expression de son chant ; c'est cette puissance sympathique à laquelle il suffit, pour se manifester, d'une simple pensée musicale, pourvu que cette pensée vienne de l'âme. Si messieurs les commissaires du Festival ont à se féliciter de l'heureuse idée qu'ils ont eue d'appeler Ernst à contribuer au succès de notre Festival, Ernst doit s'applaudir maintenant d'avoir répondu à leur appel. C'est qu'ils lui ont offert l'occasion si précieuse pour un artiste de faire sanctionner sa réputation par un auditoire de cinq mille personnes. C'est que Ernst, s'il lui arrivait jamais de douter de lui, pourrait désormais se rappeler avec orgueil qu'à Lille il s'est trouvé dix mille mains qui l'ont applaudi avec enthousiasme. Le 23 et le 26 juin feront époque dans la vie de cet artiste.

L'Oratorio du *Christ au Mont des Olives* a paru généralement trop long. Le chant de l'archange est peut-être un peu style d'opéra-comique. Cet oratorio renferme cependant des morceaux du premier ordre, parmi lesquels nous avons remarqué la marche en *ut* majeur et le morceau fugué. La voix d'Alexis Dupont, cette belle voix qui semble faite pour la musique sacrée, a produit dans cette immense salle un admirable effet. Le *Credo* de Cherubini, cette composition si large, si sévère, si imposante, a été chanté avec une verve, un ensemble au-dessus de tout éloge; aussi a-t-il été accueilli par deux salves d'applaudissements. Nous qui avons entendu ce *Credo* chanté par les artistes réunis du Grand-Opéra, de l'Opéra-Comique et des Italiens, nous pouvons dire qu'à Paris même il n'a pas été rendu avec plus de précision. Au moment où mademoiselle Dhennin a paru, des applaudissements ont retenti dans toute la salle. Il y avait dans ces applaudissements plus qu'un hommage rendu à la voix si vibrante, si passionnée de notre compatriote, c'était un sentiment d'orgueil qui faisait battre toutes ces mains. C'est que nous devons être fiers des succès obtenus par cette jeune artiste, et du brillant avenir qui lui est promis. Et cependant, il faut bien le dire, lorsqu'elle a choisi l'*Ave Maria*, Mlle Dhennin ne nous paraît pas avoir été bien conseillée. Ce morceau, qu'elle a chanté du reste avec beaucoup d'âme, n'était pas en harmonie avec l'immensité de la salle. Il fallait tout le talent et toute la puissance de la voix de Geraldi, pour que le public applaudît le morceau qu'il avait choisi. *L'Orage* ne peut produire de l'effet que dans un salon. Et puis, pourquoi n'a-t-on pas impitoyablement banni le piano de cette solennité? Nous avons de la peine à comprendre que pour certains morceaux on ait préféré cet instrument à l'excellent orchestre qu'on avait sous la main. Franchomme a été accueilli par de nombreux applaudissements. Nous avons retrouvé en lui cette pureté de goût, cette perfection irréprochable qui lui ont valu la réputation dont il jouit. Ce charmant solo était suivi du sublime trio de la *Création* d'Haydn, qui a été admirablement chanté par Mlles Janssens, Dhennin et M. Geraldi. Nous avons hâte d'arriver au morceau capital de la séance, au foudroyant *Lacrymosa* de Berlioz. Ici il faut renoncer à peindre l'effet produit par cette gigantesque composition. Ce qui nous a surtout frappé dans ce morceau, c'est la nouveauté des idées et la hardiesse de l'orchestration. Un passage admirable, c'est cette phrase en *ut* majeur accompagnée par les basses qui poursuivent toujours la belle idée du *Pie Jesu*, tandis que les ténors exécutent le chant. Mais ce qu'il y a de terrifiant dans ce morceau, c'est la rentrée des trois orchestres. Il y a là tant de hardiesse, tant d'inattendu, qu'on est frappé de stupeur.

Cette composition si difficile, qu'on avait longtemps douté de la possibilité de l'exécuter au Festival, a été admirablement rendue. Désormais quelles que soient les difficultés dont sera hérissée une œuvre musicale, notre orchestre pourra les aborder hardiment et répondre que le mot *impossible* n'est pas français. C'est en vain que nous nous étions promis de renfermer tout ce que nous avions à dire dans le cadre d'un article. Ce compte-rendu, que nous avons résumé autant qu'il a été en nous, nous a cependant entraîné plus loin que nous ne pensions. Il nous reste encore à parler de l'exécution du second concert; nous avons aussi à répondre à cette question que nous nous sommes posée en commençant cet article : que faut-il faire pour que le Festival ne soit pas un événement sans portée, et pour que notre ville conserve cette brillante position artistique qu'elle vient de se faire? Cette question nous paraît trop importante pour ne pas l'examiner avec toute l'attention qu'elle doit nous commander. Aussi bien nous ne voulons pas fatiguer l'attention de nos lecteurs. A demain donc.

Mais il nous reste encore aujourd'hui un devoir à remplir. Nous devons être auprès de M. Bénard l'interprète des artistes et des amateurs qui composaient le Festival; nous devons dire de leur part à notre jeune et habile chef d'orchestre : « C'est, en grande partie, à vos talents, à votre persévérance que nous devons le succès de notre imposante solennité musicale. » Ce ne sont pas les exécutants seuls qui ont la conscience de cette vérité : nous l'avons entendue proclamer dans la salle par toutes les bouches. De tous côtés, on disait : « Habeneck, cet appréciateur si difficile, ce juge si sévère, n'a pas fait changer un seul des mouvements indiqués par Bénard. » Ce fait est le plus bel éloge qu'on puisse faire de notre chef d'orchestre. Maintenant que les suffrages d'Habeneck et les applaudissements des nombreux étrangers qui se pressaient dans notre vaste salle ont justifié et consacré l'opinion que nous avons formulée dès longtemps sur le compte de Bénard, nous croyons que tout n'est pas dit pour notre habile chef d'orchestre. Le Festival lui a imposé une mission qu'il saura sans doute comprendre, et dont nos artistes et nos amateurs s'empresseront de seconder

Digitized by Google

l'exécution. Nous développerons cette pensée dans un prochain article.

La seconde journée du Festival était également un concert-monstre, tant pour le nombre des instrumentistes, des chanteurs et des chanteuses, que pour celui des auditeurs qui était encore plus considérable que la veille. Après la symphonie en *fa* de Ries, exécutée avec un ensemble qui fit plaisir à Habeneck lui-même, Mademoiselle d'Hennin enleva avec sa voix si belle et si pure, un air des *Mystères d'Isis*; M. Franchomme appela de vigoureux applaudissements pour son *bolero* sur le violoncelle, et M. Alexis Dupont obtint non moins de marques de plaisir des assistants pour la manière dont il chanta le *Départ du jeune Marin*. Puis vinrent un quatuor de *Bianca et Faliero*, chanté par mesdemoiselles Jenssens et d'Hennin, et MM. A. Dupont et Lanza, et la grande scène et chœur de la bénédiction des poignards, du quatrième acte des *Huguenots*, où figurèrent les mêmes artistes, assistés de MM. Géraldy et Pouilley. Ce morceau a obtenu des applaudissements frénétiques et capables de faire crouler une salle construite à la légère et pour trois jours seulement.

La seconde partie du concert était encore plus variée. On y remarqua l'ouverture d'*Egmont*, par Beethoven; une scène de la *Semiramide*, avec chœur; un caprice sur le violon, de M. Ernst, qui a eu un succès d'enthousiasme; un trio d'*Anna Bolena*, et le grand final de *Moïse*, scène quatuor et chœur dans lequel on entendit tous les chanteurs précités, plus M. Becu et deux autres amateurs de Lille. Ce final a fait un effet magique sur cette assistance de cinq mille personnes, qui n'ont plus fait qu'un seul homme pour applaudir cette musique si belle et si bien rendue. A la demande d'un grand nombre d'amateurs, on termina la séance par une seconde exécution du *Lacrymosa*, fragment du *Dies iræ* de Berlioz. Cette superbe composition a été exécutée de nouveau avec un ensemble et une force qui n'existent nulle part que dans un festival. Il n'y manquait que la basilique de Saint-Bavon de Gand ou de Sainte-Gudule de Bruxelles pour lui servir d'écho. C'est un succès auquel la solennité de la circonstance donne un caractère de grandeur d'autant plus remarquable, que l'auteur n'ayant pas quitté Paris, n'a pris aucune part aux préparatifs de l'exécution.

A la fin du concert, les commissaires reconnaissant les bons soins de M. Habeneck lui ont décerné, séance tenante et aux applaudissements de toute la salle, une belle médaille d'or, qui doit aller rejoindre la collection de distinctions de ce genre que cet habile maître possède. On a reconnu publiquement les services rendus par M. Benard, chef d'orchestre de Lille, par Mlle d'Henoin et toutes les dames des chœurs, par M. Perriquet, de Valenciennes, et par plusieurs autres personnes dont on a remercié le talent et le zèle.

Tout s'est passé avec ordre et sans accidents. La salle s'est trouvée suffisamment grande; la chaleur y est restée constamment supportable, ce qui n'est pas un petit avantage dans une réunion de cinq mille individus sous un soleil de fin de juin.

CONCERT DE M. BOHRER.

— Le concert donné mardi dernier dans le foyer de la salle Ventadour, par M. Ant. Bohrer, a pleinement justifié le jugement que nous avions porté du talent vraiment extraordinaire de la petite Sophie, âgée de neuf ans. Cette enfant s'est fait entendre dans deux morceaux de la plus grande difficulté et de longue haleine; ce sont la belle fantaisie de Thalberg sur la *Norma*, et les variations sur les motifs des *Huguenots* de Henri Herz. La mémoire comme les doigts de la petite virtuose ne se sont pas trouvés un seul instant en défaut; aussi a-t-elle été interrompue, à plusieurs reprises, par des bravos prolongés. Toutefois, il faut dire que ces acclamations spontanées ont fait sur elle un effet bien différent de celui que les applaudissements produisent d'ordinaire sur les artistes. Ces témoignages de satisfaction l'ont visiblement contrariée, et lui ont inspiré une sorte de contrainte qui a nui parfois, sinon à la vigueur et à la correctinn de son jeu, du moins à la précision de son exécution. Charmante innocence de cet âge, qui ne voit qu'une interruption importune dans ces bruyantes manifestations que l'amour-propre des virtuoses se montre si jaloux d'exciter! Puisse-t-on, tout en piquant l'émulation de la petite Sophie Bohrer, la maintenir dans cette candide ignorance d'elle-même, et la préserver de l'ivresse des succès! Aussi souhaitons-nous ardemment, dans son intérêt, qu'on soit plus avare de son talent, et qu'on n'émousse pas les facultés de cette rare organisation, ce qui arriverait infailliblement si l'on se hâtait de les produire au grand jour. Les graces et les délicatesses du jeu d'un enfant si jeune doivent être jugées de près; elles ne peuvent que perdre à être vues à distance; et ceux qui, l'autre jour, ont applaudi la petite Bohrer avec tant d'enthousiasme, ne soupçonnent pas qu'elle est sans comparaison plus étonnante en particulier qu'en public.

Il était intéressant de voir M. Chérubini qui, jusqu'alors était resté impassible, s'épanouir à l'aspect de cette enfant, puis lui tendre la main et la presser entre ses bras: la petite virtuose de neuf ans ne savait pas ce qu'il y avait de significatif et de glorieux dans cet embrassement d'un illustre compositeur qui touche à sa quatre-vingtième année.

Dans cette séance, M. Bohrer nous a fait admirer à deux diverses reprises la puissance et le fini de son jeu sur le violon. Entre autres morceaux qui ont produit beaucoup d'effet, nous devons signaler une scène de M. Concone, chantée avec beaucoup d'expression et de verve dramatique, par Mlle Méquillet. Cette scène, fort remarquable, révèle dans M. Concone un talent mâle autant que gracieux et nourri d'études sérieuses. Une autre scène de M. Colet, l'auteur de la *Panharmonie musicale*, a été également fort applaudie, grace à M. Huner et à Mlle Bodin, qui l'ont exécutée avec chaleur. Nous ne voulons pas faire entendre par là que cet ouvrage soit sans mérite; mais il ne doit tenir qu'un rang secondaire parmi les productions de M. Colet, qui est un homme de science et d'imagination.

J. n'O.....

CORRESPONDANCE.

Londres, ce 23 juin 1838

Depuis ma dernière lettre, rien de nouveau dans Londres qui soit digne de fixer l'attention musicale; pas seulement un petit canon, la moindre ariette, et, malgré le couronnement de la reine, il n'est pas plus question de cantate que de Marlborough, dont les An-

Digitized by Google

glais on perdu la mémoire. En revanche, on parle beaucoup du duel de M. Gérard de Melcy (mari de Mlle Grisi) avec lord Castlereagh, et de la leçon que ce dernier a reçue, au moyen d'une tout petite balle qui lui a fracassé l'avant-bras, pour lui apprendre sans doute à respecter l'*harmonie italienne*, et surtout pour le dégoûter à l'avenir de sa manie de troubler le ménage des cantatrices.

Ce qu'il y a de pire dans toute cette histoire, dont nous pouvons parler, puisqu'elle se rattache à celle de la musique, c'est que l'on rit du malheur de ce pauvre lord, et les jeunes mariés comme les vieux trouvent charmant que M. de Melcy ait puni l'impudence de l'un de ces *fats de coulisses* qui, parce qu'ils ont des grooms dorés des genoux à la tête, des livrées argentées, des carrosses, des chevaux magnifiques et de l'or à foison, se croient autorisés à insulter une artiste, et obligés de fouler aux pieds toutes les convenances.

Mais laissons là lord Castelreagh avec son instrument funeste, que nous lui conseillons de mettre en pendant avec le trop célèbre rasoir de son oncle, qui s'est coupé la gorge après le traité de Vienne, et tâchons de parler musique, si c'est possible.

Laporte, directeur de l'Opéra-Italien, qui voit bien que depuis Louis XVI les impromptus ne sont plus de saison pour les couronnements, a imaginé une grande soirée à son bénéfice. — Vite, des affiches énormes.... enfin tout le tapage nécessaire pour éveiller l'attention de la masse d'Anglais et d'étrangers qui, malgré le mauvais temps, abondent ici. Le 21 juin fut fixé, et à sept heures les portes de *Queen's-Theatre* s'ébranlèrent pour le compte particulier de l'*impresario*. Une foule immense et avide de plaisir se précipita dans les corridors; chacun voulait arriver le premier pour voir les *Nozze di Figaro*, et contempler la reine, qui, selon certains bruits jetés à propos, devait honorer la fête. Malheureusement les curieux furent désappointés: Victoria avait fait défaut; elle n'aime point, dit-on, la musique de Mozart, à laquelle elle trouve un caractère trop sévère; la jolie souveraine d'Angleterre préfère Rossini, Bellini, Donizetti; qu'en dire? c'est le goût d'une reine.

Mais revenons à la foule, arrivée comme une grosse vague qui ne peut reculer : en un instant l'immense parterre est envahi; c'est un siége, une bataille; on se bouscule, on s'étouffe; plus de trois cents personnes crient à fendre le cœur! le tumulte est si grand partout, que l'on aurait pu croire que le feu était à la salle. Une jeune femme serait morte étouffée sans l'assistance d'un bras vigoureux qui l'enleva de la mêlée, au grand étonnement des Anglais : c'est à l'énergie de M. Heusel, célèbre peintre de S. M. le roi de Prusse, qu'elle est redevable de la vie. Heureusement que personne n'est mort. On parle d'accidents graves, de robes déchirées, de vols. Quant à ceux qui n'ont pu trouver place, et il s'en est trouvé un bien grand nombre, ils ont eu l'avantage d'aller respirer l'air sous les galeries de *Regent Street*.... ils en avaient bien le droit....

Mozart, du reste, n'a rien perdu; la représentation a été superbe! le maestro Costa a parfaitement dirigé son orchestre. Jamais peut-être Mme Persiani, dans le rôle de la comtesse, ne dira avec plus de verve : *Dove vai.* — Grisi, la belle Mme de Melcy, dont le souvenir sera si longtemps douloureux à ce pauvre *fellow* de lord Calstlereagh, jouait *Suzanne*; c'était le rôle le mieux distribué; elle était vraie, tandis qu'Albertazzi manquait de vivacité, d'enjouement, dans Chérubin. — Le duo de la comtesse et de Suzanne, *Sull aria*, a été divinement chanté, ainsi que celui de Suzanne et du comte (Tamburini) *Crudel per che*. Lablache, dans le rôle de Figaro, a obtenu les honneurs de la soirée; les applaudissements qui ont accueilli son *Non piu andrai* étaient tellement bruyants, que le plafond en paraissait ébranlé.

Le ballet de *Miranda*, arrangé pour F. Elssler, et un acte de *Lammermoor*, ont terminé à une heure du matin cette soirée presque tragique.

Dans le concert du 18 juin, dans lequel, Cinti Damoreau, Ivanoff se sont fait entendre, le célèbre Moscheles a rendu à la société Philharmonique tout l'éclat de son ancienne réputation, ébranlée dans la dernière séance du 11 juin, par la manière dont M. Cipriani Potter l'a dirigée. Nous en parlerons dans notre prochain numéro, ainsi que du couronnement, pour lequel, quoi que nous en ayons dit en riant, M. Georges Smart et M. Knyvett ont composé deux grandes choses.

Le concert d'Alari aura lieu définitivement le 3 juillet; il a marié ses intérêts avec ceux de Mlle Placi. Tous les artistes les plus remarquables figurent dans le programme, et ce concert sera très-attrayant : Lablache y chantera, ainsi qu'Ivanoff; Dœhler et Labarre s'y feront également entendre. Je vous en rendrai compte.

A. F. D.

Paris, 25 juin 1838.

D'après l'article publié dans votre *Gazette* sur l'opéra de *Marguerite*, du jeune Adrien Boïeldieu, on pourrait présumer que Boïeldieu a eu une collaboration réelle dans l'ouvrage de son fils. Il n'en est rien, et, plus qu'aucun autre, je puis rétablir la vérité des faits. Peu de temps après la mort de Boïeldieu, sa famille me fit appeler pour chercher dans ses papiers si nous ne pourrions pas trouver quelques morceaux qu'il aurait écrits pour le premier acte de cet opéra, le seul qu'il ait jamais eu, les deux derniers n'ayant été faits que depuis sa mort. Nous ne pûmes découvrir que 8 mesures à 3/8, non orchestrées et destinées à un chœur de villageois; ce sont celles du premier chœur, avec accompagnement de tambourin. Toute la partition, sauf ces 8 mesures, qui ne sont même pas très-saillantes, est donc bien effectivement d'Adrien Boïeldieu, et tout l'honneur doit lui en appartenir.

Élève de Boïeldieu, camarade et ami d'Adrien, je crois de mon devoir de rendre hommage à la vérité, en déclarant que, malheureusement, Boïeldieu n'avait absolument rien laissé d'inachevé, ni même d'ébauché : la cruelle maladie qui nous l'a enlevé ne lui laissait aucun repos dans les dernières années de sa vie, et il lui aurait été impossible de s'occuper plus activement de l'opéra que son fils a dû mettre en musique après lui.

Recevez l'assurance des sentiments distingués de votre affectionné,

Adolphe Adam (1).

M. Habeneck vient d'adresser à notre collaborateur, M. Berlioz, la lettre suivante, expressive par son laconisme même :

(1) Une note insérée dans tous les journaux annonçait que M. Adrien Boïeldieu avait entrepris la continuation de la partition commencée par son célèbre père; c'est donc une erreur involontaire que nous réparons volontiers par l'insertion de cette lettre.

Lille, 25 juin.

Mon cher monsieur Berlioz,

Le premier concert finit à l'instant, et je ne puis résister au plaisir de vous apprendre que votre morceau (1) a produit le plus grand effet et qu'il a été exécuté dans la perfection.

Tout à vous.

HABENECK.

NOUVELLES.

⁂ M. Duponchel est de retour de son voyage à Londres. On ne dit pas s'il a pu vaincre la répugnance des chanteurs Italiens à être sous la domination du directeur de l'Opéra.

⁂ On nous promet à l'Opéra le début du jeune Gustave Carey, que nous avons souvenance d'avoir vu s'essayer avec d'heureuses dispositions sur le Théâtre-Nautique, et qui depuis était devenu le danseur favori du public d'Amsterdam.

⁂ Mme Damoreau ne reviendra que le 17 juillet : pendant son absence il avait été convenu, entre les auteurs et l'administration, que le rôle d'Angèle du *Domino Noir* serait joué par Mlle Rossi dont la voix est si fraîche et sonore. Nous avions applaudi à cette décision. Il semble qu'elle doive rencontrer quelques obstacles, s'il en faut croire du moins un journal qui accuse les auteurs et l'administration de voir le rôle abandonné à tout jamais par l'actrice qui l'a créé, s'il est abordé momentanément par une cantatrice aussi chérie du public que Mlle Rossi.

⁂ Chollet part aujourd'hui pour un congé de six semaines. Son absence va suspendre les représentations toujours suivies du *Perruquier de la Régence*, que la plupart des théâtres de province s'occupent déjà de monter.

⁂ L'immense succès que Duprez obtient à Lyon continue. Le 26 il a chanté pour la première fois la *Muette*, et il a excité l'enthousiasme ; et quoi qu'en disent certains petits journaux d'*opposition négative* pour tout ce qui est beau, dans l'espérance de se faire lire, *le succès de Duprez est complet*, et ce grand chanteur a été applaudi et apprécié également dans tous les rôles qu'il a joués.

⁂ L'administration du théâtre Ventadour vient d'adopter une mesure vraiment libérale, et qui doit intéresser à ses futurs succès tous les amis des arts ; elle a, sous la direction de M. Carnette, professeur, chef du chant au gymnase militaire, ouvert une *classe gratuite de chant* pour les élèves des deux sexes. La propagande musicale fait tous les jours et partout de nouveaux progrès.

⁂ Un jeune artiste, M. Schlitz, vient de payer bien cher un moment d'enthousiasme qui, après la révolution de juillet, l'avait porté à s'engager dans les dragons. Dès qu'on avait connu son talent, on lui avait fait quitter son corps pour le placer dans celui des musiciens; plus tard, et pendant un congé, une place s'offre à lui au sein du premier de nos orchestres, celui de l'Opéra. Après de nombreuses difficultés, il obtient sa libération du service militaire, mais à quel prix? sous la condition de fournir au régiment qu'il abandonnait deux morceaux de musique par mois. Pendant neuf mois il remplit cet engagement avec une scrupuleuse exactitude; la multiplicité de ses occupations l'ayant enfin mis en retard, il fut assigné devant les tribunaux par le major de son ancien régiment.

Cet homme assurément aime trop la musique. Les juges ont condamné M. Schlitz à 1,000 fr. de dommages-intérêts et aux dépens. C'est beaucoup pour la bourse d'un artiste!

⁂ Spontini était arrivé le 20 du mois dernier à Bruxelles; il se rendait à Londres pour y recueillir, comme nous l'avons dit, des mélodies nationales de l'Angleterre, destinées à une partition de *Marie Stuart*, qu'il compose en ce moment, et qu'il composera sans doute longtemps encore.

⁂ La musique pour la solennité de Westminster sera exécutée par un orchestre de 400 musiciens, dont 130 instrumentistes et 270 chanteurs. L'hymne du couronnement a été composée par M. Kugeoert, le plus ancien des organistes de S. M.

(1) Ce morceau, comme nous l'avons dit plus haut, est le *lacrymosa* de la messe des morts, exécutée l'année dernière aux funérailles du général Damrémont.

La grande partition de cet ouvrage paraîtra incessamment. La souscription, dont le prix est de 30 fr., sera ouverte jusqu'au 1er septembre.

⁂ Un danseur qui à force de talent était parvenu à vaincre le préjugé nouveau qui interdit chez nous la danse aux hommes, Carey aîné, a débuté, le 28 mai, à Moscou, avec un double succès, car ce début avait lieu dans un petit ballet de sa composition intitulé : *Zéphir et l'Amour*. Les Russes en sont encore à la mythologie. On sait que ce fut toujours un peuple en arrière de la civilisation.

⁂ Après trois années de lutte, un homme d'esprit et d'expérience, M. Carmouche, vient de renoncer à la direction du théâtre de Strasbourg. Nous avions signalé les obstacles qu'on lui suscita dès l'origine. Il aurait dû trouver aide et appui dans les autorités de la ville; mais, par malheur, dans le plupart de nos grandes villes de province, les administrations municipales se montrent trop peu convaincues de l'importance qu'elles doivent attacher à la prospérité de l'art et des sacrifices qu'il convient de faire pour l'encourager.

⁂ Quelques journaux embouchent la trompette pour annoncer la mise en vente du piano sur lequel Paésiello travaillait à ses élégantes et faciles partitions. C'est-là une glu bonne à prendre de riches Anglais. On ne peut imaginer à quelle somme s'élèvera le prix de cet instrument si l'enchère est poussée par *tous ceux* qui ont acheté *la* plume avec laquelle Napoléon signa son abdication à Fontainebleau.

⁂ On dit que M. Thalberg, qui est maintenant à Vienne le favori de toute la cour, va se reposer de ses fatigues instrumentales en écrivant des morceaux de chant, genre de travail qui est toujours sa prédilection. On espère que l'hiver prochain, de retour à Paris, il nous fera connaître sa musique vocale. Nul doute que nos plus célèbres *gosiers* ne se disputent l'honneur de lui servir d'interprètes.

⁂ Angoulême possède une société philharmonique digne de tous nos éloges ; grâce au zèle de cette société, présidée par M. Sazerac de Forge, vient d'avoir lieu un brillant congrès musical, qui avait réuni deux mille auditeurs, et où se sont fait entendre Brod et Ponchard. L'orchestre était dirigé par un chef habile, M. Schaffner, de Bordeaux.

⁂ Le théâtre du Capitole à Toulouse est en pleine prospérité, grâce aux talents réunis de Valgalier et de Mme Roolle. La dernière représentation de la *Juive* est signalée notre autres comme y ayant produit le plus grand effet; et chaque fois que ces choryphées de la troupe lyrique figurent sur l'affiche, les dilettanti toulousains s'écrient comme on le disait jadis à Rome :

Montons au Capitole, et rendons grâce aux dieux !..

⁂ On annonce une partition en trois actes de M. Monpou, comme devant être prochainement mise à l'étude ; puisse-t-il enfin obtenir un succès qui rappelle celui de son entrée dans la carrière, il ne sera pas, nous l'espérons, dans la catégorie de ceux, dont un poëte dit :

Nous avons tant d'auteurs qui n'ont fait qu'un ouvrage.

⁂ Le chef d'orchestre du Jardin Turc, Jullien, vient d'obtenir des tribunaux le bénéfice d'une cession de biens devenue indispensable pour le soustraire à des créanciers impitoyables qui voulaient le loger avec son violon dans la rue de Clichy. Jullien a intéressé les juges et l'auditoire par un récit de ses désastres financiers dont l'origine est la création d'un journal de musique. Ce n'est pas en effet un jeu d'enfant qu'une semblable entreprise ; nous qui avons réussi, nous pourrions, après CINQ ANS de travaux, dire par quels sacrifices a été conquis ce succès, plus utile en définitive au progrès de l'art qu'à notre propre fortune; puisque les bénéfices sont toujours employés à des améliorations et à des suppléments. Moins heureux, le pauvre Jullien a succombé sous cette tentative, qui en a déjà ruiné, qui en ruinera bien d'autres. Heureux dans son malheur d'avoir pu sauver sa liberté par l'abandon de tout ce qu'il possède !

⁂ Le succès de la musique de *Guido et Ginevra* est si grand, que dans nos provinces et à l'étranger l'impatience publique ne saurait même attendre le temps nécessaire pour monter cet opéra. On en intercale des fragments dans d'autres ouvrages ; ainsi à Bruxelles, un ténor léger, fort aimé du public, le jeune Audran, a, dans le rôle de Victor du *Concert à la cour*, trouvé moyen de glisser la délicieuse romance du premier acte, qui a excité dans l'auditoire le plus vif enthousiasme.

⁂ On raconte un curieux charlatanisme de l'orgueil de l'aristocratie anglaise. Il est de bon ton à Londres de donner des concerts. Mais avec les grands talents,

Un concert est fort cher, et n'en a pas qui veut !

Voici comment on s'en donne l'honneur sans en supporter les dépenses : on fait annoncer longtemps à l'avance dans les journaux que, tel jour, a *lady**** *fera chanter dans sa magnifique demeure de* *** *tous les artistes italiens*. » Cette annonce se répète partout et à plusieurs reprises; et un jour dit, un avis très court renvoie la fête aux calendes grecques, par suite d'une indisposition de lady.

Digitized by Google

*** L'administration du Grand-Théâtre de Bruxelles fait traduire le libretto de la *Norma*. Le rôle de la grande druidesse sera représenté, devinez par qui? par Mlle Jawareck, qui a bien fait de quitter notre Opéra, puisqu'elle réalise le mot de César : « Il vaut mieux être le premier dans un village que le second dans Rome. »

*** On vient de représenter à Naples un ballet-pantomime imité du *Faust* de Gœthe. Le roi, docile aux bons exemples que lui donne son auguste épouse qui veut que les nymphes et sylphides dansent en caleçons verts, s'était effarouché à la seule idée qu'on verrait la séduction exercée sur un homme par un esprit infernal; avec cette cour-là il ne faut pas d'*esprit* du tout, dirait un partisan du calembour. Sa Majesté napolitaine avait donc défendu le ballet en question. On a fini par triompher, non sans peine, de ce redoutable *veto;* mais le monarque a voulu du moins protester contre l'immoralité par son absence. Il n'a pas cru devoir se trouver en face de Méphistophélès. C'est dommage, le contraste eût été parfait.

*** On nous écrit de Strasbourg: Nous lisons dans le numéro 43 de la *Gazette Musicale* un article sur la représentation des *Huguenots*, écrit en style de directeur, dans un premier mouvement de colère. « Une ville, dit le correspondant, s'est trouvée assez barbare

O honte qui jamais ne peut être effacée!

pour ne fournir qu'une demi-chambrée à la première représentation (ajoutons française) du chef-d'œuvre de M. Meyerbeer... Pour punir une telle ville de sa déplorable insouciance pour l'art, il suffit de le nommer, c'est Strasbourg... »

Nous sommes donc bien coupables, nous autres Strasbourgeois, de n'avoir pas voulu apprécier *les efforts et les sacrifices* du directeur *pour monter dignement* (ou indignement) *cet ouvrage capital.*

Il faut pourtant que la vérité soit connue, car une cité entière, ne saurait ainsi, par une sentence d'anathème, être mise au ban de toutes les villes civilisées. Strasbourg est connu pour son goût pour la musique et pour celle de Meyerbeer tout d'abord: c'est ce que l'enthousiasme qui a accueilli ses ouvrages bien rendus, tels que son *Crociato* et *Robert-le-Diable*, pourrait témoigner au besoin.

Mais les habitants de Strasbourg, nous ne parlons pas de la population flottante, la seule qui semble destinée à alimenter le spectacle français, depuis que l'introduction du vaudeville en a éloigné la masse de ces habitants, n'ont pas voulu être les dupes du directeur pour aller entendre un ouvrage tronqué et au-dessous des forces de sa troupe incomplète, et au-dessous du médiocre. Cependant pour être juste, il faut dire qu'à force de travail et d'étude elle est parvenue vers la fin de la saison à vaincre des difficultés qu'à l'ouverture de l'année théâtrale elle n'aurait osé aborder. C'est ainsi que le 22 mars, peu de temps avant la clôture de cette année, les *Huguenots* furent représentés pour la première fois en français. Cette fois aussi la troupe allemande avait devancée d'une année la troupe française, comme elle l'avait fait pour *Guillaume Tell* et *Robert-le-Diable*.

A la première représentation, jouée devant la susdite demi-chambrée, on reconnut de suite l'insuffisance de la troupe pour rendre dignement l'ouvrage capital de M. Meyerbeer. Une première chanteuse (reine Marguerite), qui n'était pas en possession de plaire au public; une Valentine, quoique bien jouée, mais à laquelle il a fallu changer les passages les plus saillants, n'ayant pas l'étendue de voix nécessaire; un Raoul chantant la plupart du temps au-dessous du ton; un simulacre de bal et, qui fit rire aux éclats à la première représentation, et qui fut supprimé par la suite: nous ne parlons pas de la danse qui ouvre le cinquième acte, exécutée, au théâtre allemand, avec des flambeaux; ici l'orchestre l'exécute seul, pendant que le rideau est baissé, des choristes paraissent, tantôt comme chevaliers, tantôt comme protestants, catholiques, gardes de nuit, etc., tout cela sans changer de costume; nombre de scènes coupées ou supprimées; des chœurs chantés à deux parties, sans basses-tailles, tel que celui des soldats; ou bien à l'unisson, tel que celui des prêtres: en voilà bien assez pour juger si les Strasbourgeois sont des barbares en ne donnant pas leur argent à une entreprise qui ne sait que promettre et ne voudrait compter que des recettes, s'inquiétant fort peu des plaisirs et du goût du public.

*** La défaveur dont les Italiens sont frappés à Marseille va toujours croissant. Nous ne pouvons donner une idée plus forte de l'abandon où ils languissent qu'en répétant cette phrase d'un témoin oculaire : « A la dernière représentation d'*il Furioso* de Donizetti, il y avait plus de monde sur le théâtre que dans la salle. »

(1) Notre impartialité nous fait un devoir de donner place à cette réclamation.

*** Mlle Grisi, à qui l'on avait demandé quelle somme elle voulait pour se faire entendre dans la fête qui doit avoir lieu à l'abbaye de Westminster, ayant su que cette cérémonie avait un but charitable, a offert de chanter pour rien.

*** On écrit de Londres : « La reprise du *Mariage de Figaro*, sur le théâtre Italien, où il n'avait pas été joué depuis plus de vingt-cinq ans, avait attiré jeudi une foule immense. Le commencement de la représentation a été troublé par une confusion extrême : les dames, trop serrées dans les galeries, faisaient entendre des plaintes auxquelles se mêlaient les clameurs des personnes qui luttaient pour trouver place. Mlle Grisi et Lablache, après avoir commencé à chanter, ont été forcés par les clameurs de déserter la scène, et le directeur, demandé quatre ou cinq fois par le public, n'est parvenu qu'avec beaucoup de peine à obtenir de l'auditoire un peu de tranquillité, en offrant de faire rendre l'argent aux amateurs qui n'auraient pas pu être placés. Mlle Grisi a été admirable dans le rôle de Suzanne; Mme Persiani n'a pas obtenu au grand succès dans celui de la comtesse. Lablache a joué Figaro dans la perfection. Tamburini est un excellent comte Almaviva; M. de Albertazzi a bien chanté et mal joué le rôle de Chérubin. Dans la scène de noces, Fanny Elssler a dansé la cachucha et un pas de deux avec sa sœur Thérèse; Mlle Taglioni a dansé sa tyrolienne favorite. Le spectacle eût été délicieux avec au peu moins de cohue.

*** La Russie ne s'est pas bornée à nous envoyer Mlle Taglioni, dont, hélas! le retour ne profitera qu'à nos voisins d'outre-mer; le maître de ballets du théâtre de Saint-Pétersbourg, M. Alexis Blache, est en ce moment à Paris. Sans doute ce voyage, pour nous servir de la formule d'opéra-comique, *cache un mystère*, et nous craignons d'entrevoir là quelque spéculation sur les entrechats indigènes, une diplomatie de coulisses dont le résultat pourrait bien être le rapt de telle ou telle de nos danseuses.

*** Il y aura à Londres, pour la fête du couronnement, des spectacles *gratis*. C'est pour nous une occasion nouvelle de protester contre l'abandon qu'on a fait chez nous de cet usage si ancien, et qui servait de si puissant encouragement aux arts du théâtre, en en propageant le goût parmi les classes inférieures.

*** M. Laporte a donné à son bénéfice une représentation merveilleuse : *le Nozze di Figaro*, où avec les grands chanteurs qu'il possède, se trouvaient en outre réunies les trois cantatrices qui ont la vogue à Londres, Mmes Grisi, Persiani, Albertazzi; en outre, Mlle Fanny Elssler dans la *cachucho*, Mlle Taglioni dans la *tyrolienne*. On comptait trois mille spectateurs, quoiqu'il y eût ce soir la grande réception à la cour.

*** Voici un ingénieux calcul de directeur. La *Somnambule* était affichée à Londres, lorsque le duel du mari de la signora *Grisi* est venu jeter sur cette cantatrice un attrait d'actualité. M. Laporte a, dit-on, pensé que l'apparition immédiate de la cantatrice éveillerait la curiosité générale, et il a voulu profiter pour sa caisse de la sympathie qu'inspire un événement presque tragique. Il a donc changé le spectacle, pour donner au pied levé la *Parisina*. Ce même jour avait lieu le début des charmantes sœurs Elssler; elles ont dansé un pas de deux dans l'entr'acte de l'opéra; et Mlle Fanny a rempli, dans le ballet qui terminait le spectacle, un rôle créé par Mlle Duvernay. Ce ballet, intitulé le *Brigand de Terracine*, n'est autre, comme nous l'avons annoncé autrefois, que *Fra Diavolo*, dont on a traduit le dialogue en entrechats, et auquel on a conservé la gracieuse musique d'Auber.

*** Nourrit, ce grand tragédien lyrique, a voulu pour son début une tragédie de Corneille. C'est donc un chef-d'œuvre du grand poëte qui, arrangé en libretto par l'habile Romani, va inspirer la verve de l'auteur d'*Anna Bolena*.

*** L'île de Jersey possède en ce moment et accueille avec beaucoup de faveur une troupe d'acteurs français.

*** On vante beaucoup dans le monde le chocolat Martial-Hole, que l'on trouve, à Paris, rue Caumartin, 4. Ce chocolat, essentiellement tonique sans être irritant, convient particulièrement aux jeunes filles pâles, atteintes d'essoufflement, de névralgie, de maux d'estomac.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. — N° 27.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS	DÉPART.		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	0
6 m.	15	17	»	19	»
1 an	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 8 JUILLET 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Académie royale de Musique, reprise de *Don Juan*. — Biographies. — Perfectionnement des timbales, par ANDERS. — Lettre d'un bachelier ès-musique à M. Heine, par LISZT. — Revue critique, par KASTNER. — Partition du *Requiem* de Berlioz, par D'ORTIGUE. — Société d'encouragement pour l'industrie nationale. — Nouvelles. — Annonces. — Supplément.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Reprise de Don Juan.

Ce n'est pas sans peine qu'on est venu à bout de remettre en scène le chef-d'œuvre de Mozart. D'abord la Dona Anna manquait: Mme Stolz, ne s'étant jamais trouvée dans le cas de jouer ce rôle, ne le savait pas. Elle l'a appris avec une rapidité qui témoigne de sa mémoire et de son intelligence musicale. Cette difficulté une fois vaincue, Dérivis (Don Juan) a été pris, le jour même de la première représentation, d'une *véritable* extinction de voix occasionnée sans doute par l'excès du travail auquel il avait dû se livrer la semaine précédente en répétant Don Juan deux fois dans la même journée, et en suivant en même temps, de deux jours l'un, les répétitions de Benvenuto Cellini dont on s'occupe activement. Après le rétablissement de Dérivis, la direction de l'Opéra se croyait hors d'embarras, quand une nouvelle indisposition de Levasseur est venue en faire surgir un autre. Il faut avouer que tout n'est pas roses dans le métier de directeur. Enfin, après quelques jours d'attente, Don Juan a pu reparaître devant ses fidèles admirateurs. Ce rôle si difficile avait été créé à l'Opéra par Nourrit en 1833: Dérivis alors chantait le Commandeur. Il y a loin de ce personnage de l'autre monde, dont toute la pantomime ne consiste que dans une terrible immobilité, aux allures fringantes du brillant séducteur. Mais Dérivis n'a pas fléchi un instant sous le pesant fardeau qu'il avait accepté. Son jeu a toujours été vif, énergique et de bon goût, et son chant remarquable par ce *brio* que le caractère principal du rôle exige impérieusement. Nous avons trouvé seulement qu'il n'animait pas assez le mouvement de la sérénade; outre que ce défaut de rapidité nuit à l'effet de la mélodie elle-même, il en résulte une lourdeur dans le rhythme, dont l'accompagnement de la mandoline, accompagnement essentiellement léger, a beaucoup à souffrir. Ce reproche doit-il s'adresser en partie à M. Battu qui conduisait l'orchestre ce soir-là en l'absence de M. Habeneck? Cet artiste n'avait jamais dirigé une représentation de Don Juan, et la connaissance complète des mouvements d'une œuvre pareille ne s'acquiert pas en un jour. Cependant, par la manière dont il a fait exécuter tous les autres morceaux, M. Battu nous a semblé parfaitement au courant des traditions.

Mme Gras-Durus avait conservé le rôle difficile et ingrat d'Elvire qui lui fut dévolu dans l'origine; elle l'a chanté avec expression et une fidélité dont les musiciens, qui savent combien sa vocalisation est élégante et facile, ne pouvaient manquer de lui savoir un gré infini. Dans l'admirable trio des Masques surtout, avec Lafont et Mme Stolz, elle a merveilleusement fait ressortir les phrases principales. Mlle Nau a mis autant de grâce que de finesse dans le rôle de Zerline, si poétiquement vrai et le plus riche en suaves mélodies de tous ceux de cette immortelle partition.

Mme Stolz a paru éprouver, à son entrée en scène, un instant de frayeur qu'elle a bien vite surmonté. Une fois maîtresse d'elle même, elle a trouvé des accents d'un pathétique très-élevé, principalement dans la scène d'Anna auprès du corps de son père, où cette

Digitized by Google

voix puissante et d'un si beau timbre a produit un très-grand effet.

Nous en dirons autant du récitatif obligé, dans lequel la malheureuse fiancée d'Octavio raconte ses désastres nocturnes. Mme Stolz a fait, depuis quelques mois, d'incontestables progrès; elle pose mieux sa voix, elle la conduit avec plus d'assurance et sait en modérer les éclats. Il lui reste encore beaucoup à travailler, sans doute, mais elle est en bon chemin, et dès à présent on peut dire que l'Opéra ne saurait se passer d'elle sans compromettre gravement ses propres intérêts et ceux des compositeurs. Alizard représentait le Commandeur; dans la dernière scène, son formidable organe a impressionné l'auditoire d'une façon inaccoutumée; c'était bien le convive de marbre dont la marche pesante ébranle le palais de Don Juan, et dont l'effroyable impassibilité brise l'élan désordonné de l'impie.

Alizard possède une très-belle voix, il chante purement, il se livre, dit-on, à un travail soutenu et bien dirigé; qu'il ne se préoccupe donc pas trop de l'exiguité de sa taille, il grandira par la musique.

Ferdinand Prévost, cet artiste soigneux autant que zélé, s'est fort bien acquitté du rôle bouffe de Mazetto. Pour l'exécution des masses, chœurs et orchestres, elle a généralement un peu manqué de vigueur.

BIOGRAPHIES.

La *Gazette Musicale* contient aujourd'hui le *fac-simile* de la signature d'un grand nombre de musiciens, virtuoses et compositeurs plus ou moins célèbres. Peut-être ne sera-t-il pas sans intérêt pour le lecteur de parcourir une sorte de galerie biographique dans laquelle, en retraçant succinctement les principaux événements de la vie de ces artistes, nous chercherons à apprécier, sans préjugés ni passions, la nature du talent, la valeur des œuvres et la tendance des doctrines de chacun d'eux.

Tel est le travail que nous allons entreprendre. Nous ne dirons, bien entendu, que ce que nous croirons vrai; et quand les documents nous manqueront, ce qui pourra quelquefois arriver, nous nous garderons d'imiter certains biographes qui, sans hésiter, sur la foi du premier venu, écrivent des anecdotes ridicules, d'où ils tirent des conclusions plus ridicules encore, pour motiver ce qu'ils appellent leur opinion sur des œuvres dont la forme et la pensée leur sont également inconnues. Quand l'occasion se présentera d'avouer notre ignorance, nous l'avouerons franchement; et le résultat de cette déclaration sera probablement de nous faire obtenir des personnes mieux informées les notions dont nous avions besoin; chaque lacune ainsi pourra se combler peu à peu.

Un musicien allemand distingué, M. Schindler, s'occupe en ce moment d'un travail analogue sur Beethoven; la biographie du grand homme, entreprise sur une très-vaste échelle, contiendra des détails jusqu'à présent inconnus. M. Schindler, ayant vécu pendant longtemps dans l'intimité de Beethoven, a pu ainsi connaître sa vie, son caractère et ses opinions mieux que personne. Il entrera à cet égard dans de très-grands développements. Cependant, comme il pourrait arriver que, malgré les recherches consciencieuses auxquelles il s'est livré, le biographe eût laissé dans l'ombre quelque coin de son tableau, il prie aujourd'hui les musiciens et critiques, dont la pensée se préoccupe vivement de tout ce qui a trait à l'illustre compositeur, de lui adresser, par l'intermédiaire de la *Gazette Musicale*, des questions auxquelles il tâchera de répondre immédiatement. Cette correspondance, en satisfaisant la curiosité d'une part, peut servir, de l'autre, à avertir le biographe des points où son travail est resté plus ou moins incomplet, et le mettre sur la voie qui le conduira le plus près possible de la perfection.

Un de nos collaborateurs adresse dès aujourd'hui à M. Schindler les questions suivantes :

Quelle était l'opinion de Beethoven sur les opéras de Mozart en général, et sur *Don Juan* en particulier?...

Beethoven préférait-il les symphonies de Mozart à celles de Haydn? — Quel cas faisait-il de Cimarosa?

Était-il déjà complétement sourd quand il écrivit sa symphonie en *la?*

Beethoven ne préférait-il pas sa première ouverture de *Fidelio* à celle, plus éclatante, qu'il a écrite ensuite et qu'on exécute ordinairement?

Quelles idées religieuses Beethoven professait-il réellement? Était-il déiste, panthéiste, ou attaché à une croyance dogmatique quelconque?... Croyait-il à une autre vie, à la persistance du *moi* après la mort?....

Admettait-il dans l'art un *beau absolu*, et qu'entendait-il par ces mots *beau* et *absolu?....*

Regardait-il la musique des Orientaux comme un art différent du nôtre, ou comme le jouet puéril de peuples barbares sous ce rapport?...

Est-il vrai que Beethoven ait ressenti dans sa jeunesse un amour violent qui ne fut point partagé, et qu'il n'a jamais entièrement oublié?...

N'a-t-il point été tenté d'écrire un autre opéra que *Fidelio?...*

Que pensait-il, dans les dernières années de sa vie, de son oratorio du *Christ?...*

PERFECTIONNEMENT DES TIMBALES.

Quelques journaux ont rapporté la nouvelle suivante:

« On écrit de Naples, le 28 mai :

» M. Catterino-Catterini, premier timbalier de l'orchestre du théâtre de Saint-Charles, vient de perfectionner la timbale en y ajoutant un mécanisme qui est mis en mouvement par onze pédales, et au moyen duquel on peut produire, par deux timbales, une série complète de vingt-deux sons. Deux timbales perfectionnées par M. Catterino-Catterini ont été employées avec le plus grand succès au théâtre Saint-Charles. La seule objection qu'on puisse y faire, c'est que le mécanisme est trop compliqué pour ne pas être sujet à se déranger souvent; mais, quoi qu'il en soit, l'invention de M. Catterino-Catterini est le premier pas fait vers l'amélioration d'un instrument qui est resté stationnaire dès son origine, et qui, même dans sa simplicité primitive, peut servir à produire les plus grands effets. »

Une série de vingt-deux sons obtenus sur une paire de timbales qui, dans son état ordinaire, n'est capable d'en rendre que deux, serait en effet une merveille musicale digne des plus grands éloges. Attendons cependant des renseignements plus détaillés et plus précis avant de prononcer sur le mérite de cette invention. Au reste, quelque ingénieuse que soit la construction des nouvelles timbales, M. Catterini ne pourra pas prétendre à l'honneur d'*avoir fait le premier pas*

Digitized by Google

vers l'amélioration de cet instrument. Il y a assez longtemps qu'on s'occupe de remédier aux imperfections des timbales, et c'est surtout la manière de changer l'accord qui a été l'objet de nombreuses recherches. On sait que l'accord se faisait (et se fait encore dans la plupart des timbales ordinaires) au moyen de six, de huit, et même d'un plus grand nombre de vis, servant à serrer le cercle de fer qui produit la tension de la peau, et qu'il faut tourner ces vis successivement en tâtonnant pour déterminer la justesse du ton voulu; opération longue, fastidieuse, et dont la difficulté se fait doublement sentir lorsqu'on est obligé de la faire pendant l'exécution d'un morceau.

Réunir l'action de toutes ces vis dans celle d'une seule, la déterminer par un régulateur pour chaque ton, telle est l'idée qui domina les principaux essais de perfectionnements, et que l'on est parvenu à réaliser avec plus ou moins de bonheur par différents moyens.

Nous allons passer en revue quelques-unes des principales améliorations:

En 1812, M. Gerhard Cramer, timbalier de la cour de Munich, imagina un mécanisme au moyen duquel on pouvait accorder promptement les timbales dans un ton voulu. On ignore quel était son procédé; mais l'accord se faisait, à ce qu'on assure, en un clin d'œil, et les timbales ne perdaient rien de leur sonorité. Il en fit construire deux qui furent achetées par le célèbre abbé Vogler. Il paraît que cette utile invention n'eut pas de suite.

En 1815, François Reisse, facteur d'instruments à Strasbourg, construisit des timbales dans lesquelles l'accord s'opérait instantanément au moyen d'une seule vis placée au milieu et en dehors du bassin. A cette vis allaient aboutir quatre branches attachées à quatre endroits d'un cercle de fer qui se trouvait au-dessous du cercle ordinaire qui sert à tendre la peau. La vis se tournait au moyen d'un levier, dont le moindre mouvement faisait hausser ou baisser le ton.

En 1821, M. Stumpf, musicien attaché à l'orchestre d'Amsterdam, inventa un moyen tout différent pour obtenir le même résultat. Son mécanisme, dont il gardait le secret, était placé dans l'intérieur de la timbale. L'accord s'opérait de la manière que voici : le bassin était fixé sur un pied, et attaché de telle sorte qu'on pouvait le tourner à droite ou à gauche. C'est en tournant le bassin même qu'on accordait l'instrument, ce qui se faisait assez vite pour pouvoir changer l'accord pendant l'exécution de quelques mesures. Dans les concerts de la société dite *Eruditio musica*, on employa ces timbales; j'ignore si l'on s'en est servi ailleurs.

En 1827, M. Labbaye, facteur d'instruments de cuivre à Paris, montra à l'exposition des produits de l'industrie une *timbale mécanique* que l'on pouvait accorder d'un seul coup par le moyen d'un régulateur qui indiquait le degré de tension nécessaire pour chaque note voulue. L'opération se faisait à l'aide d'une poignée que l'on tournait avec la main. L'auteur de cette ingénieuse invention reçut la médaille d'argent; mais son instrument ne parvint pas à remplacer les timbales ordinaires, dont on continue toujours à se servir dans nos orchestres. Peut-être la crainte qu'un mécanisme trop compliqué ne fût sujet à de fréquents dérangements, peut-être aussi la grande différence du prix (1), ont-elles contribué à empêcher l'emploi de ces nouvelles timbales.

(1) Les timbales de M. Labbaye coûtaient 1,000 francs la paire, tandis que les timbales ordinaires ne reviennent qu'à 400 fr.

En 1828, les journaux annoncèrent une découverte du même genre faite par un mécanicien allemand, nommé Jenssen, mais sans entrer dans aucun détail à ce sujet.

En 1836 enfin, M. Eiblinger, de Francfort, inventa pour les timbales un mécanisme qui, s'il faut en croire le rapport très-favorable de MM. Guhr, Ries, Mendelsohn et Hiller, surpasse tout ce qui avait été fait jusqu'à cette époque. La *Gazette musicale* a consacré à cette importante invention un article auquel nous renvoyons nos lecteurs (1), en regrettant toutefois que le manque d'explications nous empêche d'établir des points de comparaison entre le procédé de M. Eiblinger et ceux de ses devanciers.

Voici maintenant M. Catterini qui va éclipser tous ses prédécesseurs. Vingt-deux sons sur deux timbales ! C'est ce que personne n'avait rêvé jusqu'ici. Par quels moyens ce brillant résultat est-il obtenu? Nous ne savons. On ne parle que de pédales, sans expliquer le mécanisme sur lequel elles doivent exercer leur action. Comme il s'agit de changer subitement et à volonté la tension de la peau, il est probable que ce mécanisme se rapproche de ceux que l'on a déjà employés à cet effet, c'est-à-dire que l'action des différentes vis qui serrent le cercle de fer se réunit à une seule qui est mue au moyen des pédales, dont l'idée semble appartenir à M. Catterini. Quoi qu'il en soit de ce mécanisme, on comprend qu'il devra être très-compliqué et sujet à se déranger souvent. Une autre question se présente encore. La sonorité de ces timbales est-elle parfaitement égale? N'y aura-t-il pas des sons sourds à côté des sons éclatants de l'instrument primitif? Ce défaut serait moins grand que le manque de solidité; cependant il exigerait de nouveaux perfectionnements, et M. Catterini ne serait pas au bout de ses recherches. Mais ne préjugeons rien, et attendons des renseignements ultérieurs, qui, nous l'espérons, ne tarderont pas à être communiqués au public.

G. E. Anders.

LETTRE D'UN BACHELIER ÈS MUSIQUE.

VII.

A M. HEINE.

Venise, 15 avril.

I stood in Venice on the bridge of sighs.

Eh! mon Dieu, oui, tout comme Byron, et tout comme plusieurs milliers d'imbéciles qui sont venus après lui ramasser sur ses traces quelques bribes de poésie, aussitôt converties par leur rude toucher en lieux communs épouvantables. Or donc, j'étais à Venise, quand un vieux ami, grand amateur des arts, m'arrive de Paris, tenant à la main, comme une primeur savoureuse, le numéro de la Revue Musicale qui contient la seconde de vos lettres confidentielles. Cet ami est venu en ligne directe, ainsi qu'il me le prouve le livre de poste à la main; mais sa ligne directe l'a conduit à Milan aux fresques de Luini; à Brescia aux tableaux de Moretto; à Vérone aux tombeaux des Scaligeri; à Vicence aux palais de Palladro; à Padoue aux bas-reliefs de Donatello. Sans s'en douter il est resté des semaines entières en extase devant ces chefs-d'œuvre, et ne m'apporte,

(1) *Gazette musicale* de 1836, numéro 43.

Digitized by Google

qu'aujourd'hui 15 avril, avec un empressement bien louable, votre lettre du 4 février. Je vous fais passer mes remerciemens de tout ce que vous y dites de flatteur pour moi, par l'entremise d'un autre ami qui repart à l'instant pour la France. Mais quoi! Celui-ci est un naturaliste enragé; Dieu sait ce qu'il analysera d'anémones et de saxifrages en repassant les Alpes! Qui peut deviner combien de jours, de mois et d'années un lychen, une mousse, un criquet le retiendront sur le versant du Stelvio ou sur la croupe du Saint-Gothard? D'ici là :

Le roi, l'âne ou moi nous mourrons.

N'importe : causons comme s'il n'y avait entre nous ni temps ni espace; causons par l'entremise des sylphes, des gnomes, des ondines et des follets, vos cousins germains et quelque peu mes parents aussi, si je ne m'abuse. Quand cette lettre vous arrivera, si elle vous arrive, ils vous auront dit depuis longtemps à l'oreille tout ce qu'elle contiendra et davantage encore.

Sachez d'abord, ce qui ne vous étonnera guère, que la vôtre n'est pas restée plus d'un quart d'heure entre mes mains; elle m'est échappée sans que je m'en aperçoive, et avant la fin du jour tout le monde, à Venise, avait lu les spirituelles lignes dans lesquelles figurent si clairement mon ami Chopin; si irrévérencieusement mon ami Berlioz; si judicieusement MM. Kalkbrenner et Thalberg, et si fantastiquement votre très-humble serviteur. Puis figurez-vous, si vous le pouvez, mon profond ébahissement et ma contenance extraordinairement empêchée quand tout à l'heure arrivent l'un après l'autre tous mes amis vénitiens, qui ont pris au sérieux les fantaisies de votre après-dinée, et viennent me demander compte des différentes phases politiques et philosophiques que vous vous êtes diverti à me faire parcourir. L'un me prie en grace de lui faire voir mon costume saint-simonien; l'autre de lui jouer la dernière fugue que j'ai composée sur des thèmes de la Palyngénésie; un troisième s'ingénie en vain à concilier ma vie de fort beau diable avec l'austérité catholique pour laquelle vous me faites si bien *extravaguer*; un quatrième prend mon piano tout net pour une machine infernale..... Enfin je ne sais auquel entendre; c'est un interrogatoire en règle; je me crois aux temps des inquisitions d'état..... Heureusement voici une barque qui passe sous mes fenêtres; elle porte des musiciens; une belle voix d'homme chante avec accompagnement du chœur : *La notte e bella*..... Ils vont au Lido; je m'écrie qu'il faut les suivre; nous sautons dans ma goudole; personne ne pense plus à moi ni à mes doctrines; je suis sauvé pour ce soir.... Mais non; car au retour de la promenade, je m'avise, moi aussi, de relire votre lettre et d'y trouver je ne sais quelle intention grave, je ne sais quel air de conviction qui perce à travers mille charmantes plaisanteries, et me provoque comme malgré moi à une réponse sérieuse. C'est un des malheurs de notre temps que cette publicité donnée par la presse aux sentiments et aux pensées de la vie intime; nous autres artistes nous avons le grand tort de nous juger les uns les autres, non-seulement dans nos œuvres, mais encore dans nos personnes, et de nous faire comparaître réciproquement devant le public que nous initions ainsi, souvent assez brutalement, presque toujours fort inexactement, à une portion de notre existence, que son investigation devrait respecter au moins de notre vivant. Cette manière de faire, au bénéfice de la curiosité publique, de la vanité particulière et des cours d'anatomie psychologique, est chez nous passée en coutume : personne n'a plus le droit de se plaindre parce que personne n'est épargné; d'ailleurs, il faut bien le dire, la plupart d'entre nous ne sont point trop fâchés d'une publicité qui, laudative ou critique, met au moins pour quelques jours leurs noms dans la circulation. Vous l'avouerai-je? je ne suis point de ceux-là. Quand la critique s'adresse à moi comme artiste, je l'admets ou je la récuse; en aucun cas elle ne saurait me blesser : mais quand elle en arrive à vouloir juger l'homme, alors il s'élève en moi une farouche susceptibilité qui s'arrête à la moindre parole. C'est que, voyez-vous, je suis encore trop jeune, mon cœur a des pulsations trop fortes pour que je souffre patiemment qu'on y pose la main et qu'on les compte : ce que j'admire, ce que je hais, ce que j'espère a creusé de trop profondes racines dans mon âme pour qu'on puisse si aisément les mettre à nu. On l'a fait bien souvent avec des intentions hostiles; alors j'ai répondu par le silence. Aujourd'hui vous le faites d'une main amie, c'est à l'ami que je veux répondre.

Vous m'accusez d'avoir un caractère *mal assis*, et pour preuve, vous énumérez nombreuses causes que j'ai, suivant vous, embrassées avec ardeur; les *écuries philosophiques* où j'ai tour à tour choisi mon *dada*. Mais, dites? cette accusation, que vous faites peser sur moi tout seul, ne devrait-elle pas, pour être équitable, peser sur notre génération tout entière? Est-ce donc moi seul qui suis *mal assis* dans le temps où nous vivons? ou plutôt, malgré nos beaux fauteuils gothiques et nos coussins à la Voltaire, ne sommes-nous pas tous assez mal assis entre un passé dont nous ne voulons plus, et un avenir que nous ne connaissons pas encore? Vous-mêmes, mon ami, qui paraissez en ce moment prendre si gaiement votre partie des misères du monde, avez-vous toujours été très-bien assis? Quand naguère votre pays se fermait pour vous et que vous arriviez au milieu de nous, sollicité par tous les partis comme un puissant auxiliaire, avez-vous été tout d'un coup déterminé et pour toujours? N'y a-t-il pas eu au contraire bien des heures, bien des journées, où vous vous êtes senti *mal assis* dans vos croyances? Vous qui avez une haute mission de penseur et de poëte, avez-vous toujours bien discerné les rayons de votre étoile?

Si je ne me trompe, alors que je suivais obscurément les prédications saint-simoniennes à côté de beaucoup d'autres, qui ont mieux tiré parti que moi des idées puisées à cette source jaillissante, et sont aujourd'hui fort *bien assis* dans les fauteuils du juste-milieu, je vous voyais de loin, vous le poëte illustre, introduit jusque dans le sanctuaire, et vous ne craignîtes pas de le confesser plus tard, en dédiant au père Enfantin un beau livre, dans lequel vous lui demandiez de COMMUNIER AVEC LUI A TRAVERS LE TEMPS ET L'ESPACE. Plus tard encore, la bienveillance dont m'honora M. Ballanche me permit de me rencontrer avec vous chez lui, et de me faire quelquefois l'humble écho des témoignages d'admiration qui, dans votre bouche, pouvaient le flatter. Là, nous étions encore, vous et moi, fort *mal assis*, car, en vérité, le grand philosophe n'a guère le temps de songer à renouveler ses meubles.

Il est vrai que vous vous êtes toujours mieux passé que moi de la croix de Golgotha; pourtant vous avez repoussé avec énergie l'accusation d'appartenir à ceux qui l'ont dressée pour le Sauveur du monde..... Et le *bonnet du jacobinisme*, qu'en dites-vous? Ne se pourrait-il pas qu'en fouillant bien on ne le retrouvât dans

Digitized by Google

votre garde-robe, un peu fané, un peu usé peut-être, un peu honteux surtout de se trouver là entre une robe de chambre passée de mode et des pantoufles trouées? Oh! mon ami, croyez-moi, point d'accusation de versatilité, point de récriminations : le siècle est malade; nous sommes tous malades avec lui, et, voyez-vous, le pauvre musicien a encore la responsabilité la moins lourde, car celui qui ne tient pas la plume et qui ne porte pas l'épée peut s'abandonner sans trop de remords à ses curiosités intellectuelles, et se tourner de tous les côtés où il croit apercevoir la lumière.

Il est souvent *mal assis* sur le tabouret qui lui sert de siége; mais il n'envie point ceux qui se trouvent bien assis dans leur égoïsme, et, fermant les yeux de leur cœur et de leur intelligence, semblent ne vivre que par la bouche et par l'estomac. Mon ami, nous ne sommes pas de ceux-là, n'est-il pas vrai? nous n'en sommes pas, nous n'en serons jamais.

Mais pour quitter ce ton solennel qui a presque l'air d'un reproche, quand je vous dois au contraire les plus affectueux remerciements, savez-vous quels sont, en ce moment, mes dadas de prédilection? Oh! pour cette fois je suis bien sûr que vous n'y trouverez pas à redire; ce sont ces vieux chevaux de bronze, ces tristes voyageurs qui ont tant vu de contrées et tant de choses, et qui ont assisté à la chute de quatre empires! ce sont ces favoris des grands que Constantin ne voulut point laisser, lui qui laissait Rome! que Dandolo ne refusa point, lui qui refusait Constantinople! et que Napoléon voulut avoir, lui qui avait le monde! Les voici revenus dans leur ancienne demeure; les portes de Saint-Marc s'ouvrent encore sous leurs pieds. Quel changement étrange s'est opéré durant leur courte absence! où donc est le doge? où sont les patriciens qui lui servaient de cortége? quelle est cette population qui marche indifférente et silencieuse sous les parvis de marbre, sous les coupoles de mosaïque? Le palais est désert, la place est muette; plus de cris de victoire, plus de joies; grandeur, iniquité, terreur et gloire, tout est tombé dans les abîmes du passé. Le voile noir de Faliero s'est étendu sur toute la république; un idiome inouï frappe l'air; les nobles coursiers ne reconnaissent plus les voix accoutumées; seulement ils voient encore là-haut, sur sa colonne africaine, leur vieux compagnon de bronze, le lion ailé de Saint-Marc qui regarde toujours les flots.

Je me trompe : voici d'autres amis qui leur restent encore; voici ces doux oiseaux, ces pigeons confiants qui voltigent sans crainte autour d'eux, et s'abattent comme autrefois sur leur crinière immobile. La république ailée, qui dut son origine aux jeux symboliques du catholicisme, subsiste encore, jeune et vivace, longtemps après que l'autre a cessé d'être : l'état qui pourvoyait avec tant de soin à sa nourriture n'existe plus; mais, au milieu de ses plus grands désastres, le peuple s'est souvenu des oiseaux bien-aimés. Chacun, pauvre ou riche, a donné sa part, afin qu'ils ne s'aperçussent point du malheur des temps, et qu'ils continuassent à planer sur la ville mourante, comme les souvenirs d'une riante jeunesse sur la tête chauve d'un vieillard assoupi.

Avez-vous jamais été à Venise? avez-vous glissé sur les eaux endormies, dans la gondole noire, le long du Canalazzo, ou sur les rives de la Giudicca? Avez-vous senti le poids des siècles peser sur votre imagination écrasée? avez-vous respiré cet air épais et lourd qui vous oppresse et vous jette dans une langueur inconcevable? avez-vous vu les rayons de la lune jeter leurs teintes blêmes aux coupoles de plomb de l'antique Saint-Marc? Votre oreille, inquiète de ce silence de mort, a-t-elle cherché le bruit comme l'œil dans les ténèbres d'un cachot cherche la lumière? Oui, sans doute. Alors vous connaissez peut-être ce qu'il y a de plus poétiquement désolé au monde.

Mais je crois que je vais tomber dans les exclamations du touriste sentimental; ce n'est pas trop votre affaire ni la mienne. Voici d'ailleurs la cloche des Capucins qui sonne l'office de minuit; c'est l'heure où je vais fumer ma pipe de jonc marin sur la *riva degli Schiavoni*, en me demandant quelquefois quel est donc la secrète force qui nous a rapprochés, lui, le pauvre jonc des Paludes de l'Adriatique, et moi, l'enfant du Danube, pour être brisés, lui, par moi ce soir, après qu'il m'aura servi à rêver creux une heure, et moi demain par une main inconnue, après avoir servi à quoi? Je l'ignore.

F. Liszt.

REVUE CRITIQUE.

LA CRAINTE ET L'ESPÉRANCE,

RONDO BRILLANT POUR LE PIANO,

Par Kalkbrenner,

Fantaisie brillante pour piano et violon, sur des motifs des *Huguenots*, par Kalkbrenner et Lafont.

Le Fou, scène dramatique pour le piano, par Kalkbrenner.

Le morceau intitulé *la Crainte et l'Espérance* commence par un adagio en *ré* mineur, qui exprime admirablement le premier de ces sentiments : nous avons observé dans les premières mesures une phrase en imitation qui passe par toutes les parties et produit un excellent effet. Après un développement convenable, *la crainte* finit par se calmer et commence aussitôt un 3/4 en *ré* majeur. Le caractère change tout à coup : le second sentiment succède au premier, après *la crainte*, *l'espérance*.... Plus tard paraît un motif plein de mélancolie, mais qui laisse encore percer quelques lueurs d'espoir; rien de beau comme la couleur de cette mélodie! Dans tout le cours du morceau, l'auteur nous fait constamment passer d'une alternative à l'autre; il s'est attaché à reproduire la lutte entre la *crainte* et *l'espérance*, et soit qu'il donne la victoire à l'une ou à l'autre, il n'en reste pas moins toujours supérieur sous le rapport de la conception et de la force dramatique.

L'introduction de la Polonaise (en *ut* mineur) est d'un caractère plein de tristesse, il faut la rendre avec beaucoup d'âme et d'expression; la *Polonaise* elle-même est d'un goût fort distingué : nous pensons toutefois que son premier thème pourrait être plus neuf; au reste, l'harmonie est correcte et présente plusieurs belles modulations.

La *Fantaisie pour piano et violon* est précédée d'une sorte d'introduction qui donne une phrase du *Choral de Luther*, suivie du chœur de l'orgie. Après cette introduction, les auteurs prennent pour thème la chanson des soldats du troisième acte. La première variation basée sur ce thème est loin d'être heureuse; le mouvement d'une mesure 3/8 lui enlève toute son originalité pour n'en faire qu'une valse d'un caractère fort commun. La deuxième variation où le piano domine est bien préférable : elle est suivie d'un *agitato* en *fa* mineur, qui donne une des phrases favorites du fameux duo entre Raoul et Valentine; une seconde phrase du

Digitized by Google

même duo succède à la première; cette partie en *sol* bémol majeur est concertante pour le violon et le piano.

Enfin, après les deux motifs que nous venons de citer, vient encore une troisième phrase toujours prise du duo entre Raoul et Valentine; cette dernière partie (6/8 *agitato*) est traitée tantôt pour chaque instrument seul, tantôt pour piano et violon concertants. Les auteurs terminent par l'air de danse du bal du cinquième acte. Nous ne pouvons que louer MM. Lafont et Kalkbrenner sur le choix de leurs motifs: assurément ils n'en pouvaient rencontrer de plus nobles et de plus dramatiques; mais nous pensons que peut-être ils en auraient pu tirer un meilleur parti, en les travaillant avec tout le soin que nous sommes en droit d'attendre de deux talents aussi élevés; c'est leur faute s'ils nous ont accoutumés à une presque perfection.

Le Fou. Cette composition est une des plus originales qui soient sorties de la plume féconde de M. Kalkbrenner; la disposition de sa *scène* est éminemment dramatique, par la succession des différents caractères qu'elle renferme. L'auteur a vraiment fait parler le délire d'un malheureux que viennent traverser parfois des éclairs de raison, et le souvenir d'un temps meilleur; je vous dirais bien que M. Kalkbrenner est parvenu à rendre la folie avec tant de vérité par la coupe toute particulière de ses rhythmes, par l'alternative de ses progressions harmoniques; mais ce serait m'avancer au delà de toute mesure; car si l'auteur doit quelques effets à ces procédés matériels, l'essence de son œuvre réside surtout dans une sensibilité, dans une inspiration dont lui seul a le secret.

G. Kastner.

PARTITION DU REQUIEM DE M. BERLIOZ.

La grande partition du *Requiem* de M. Berlioz paraîtra le 1er août. La gravure de cet ouvrage a été fort longue à cause de la multitude de nouvelles combinaisons instrumentales qu'il s'agissait de coordonner. On conçoit en effet que des morceaux dont l'ensemble harmonique occupe trente-deux lignes de partition, dont le chœur et le grand orchestre sont entourés de quatre autres petits orchestres d'instruments de cuivre dans différents tons, et de huit paires de timbales accordées chromatiquement depuis le *fa* bas jusqu'à celui de l'octave supérieure, aient exposé le graveur à beaucoup de fautes et d'erreurs qu'on n'a pu faire disparaître qu'à force de patience et d'attention.

La critique a déjà signalé dans cet ouvrage plusieurs effets de rhythme, d'harmonie et d'instrumentation qui n'avaient point encore été tentés, mais ce n'est qu'à une lecture calme et attentive qu'on pourra les remarquer et les apprécier tous. Cette étude offre incontestablement le plus vif intérêt aux amateurs comme aux artistes, et les connaissances musicales sont aujourd'hui assez répandues pour qu'on puisse prédire au *Requiem* de M. Berlioz un grand nombre de lecteurs. A l'exécution, l'auditeur, frappé d'une sensation imprévue, ne conserve pas assez de liberté d'esprit pour pouvoir se rendre compte de ces procédés, souvent sans analogie avec ceux qu'il connaissait; d'ailleurs une œuvre pareille, écrite pour des masses considérables, ne peut être souvent entendue.

Parmi ce qu'elle contient d'idées ingénieuses et nouvelles, nous citerons : 1° celle de l'offertoire, où, pendant une fugue instrumentale en *re* mineur, les voix font constamment entendre une sorte de gémissement sur les deux notes *la si* bémol *la*. Cette lamentation, interrompue de temps en temps par des silences, reparaît dans tous les tons où l'orchestre promène la mélodie : en *re* mineur et majeur, en *fa*, en *si* bémol, en *sol* mineur, et même en *la* naturel mineur où ce *si* bémol de passage, qui persiste dans les voix malgré les *si* naturels que font entendre avant et après lui les instruments, prend un caractère de désolation encore plus prononcé. 2° Le mode d'accompagnement du *Sanctus*, où la mélodie se déploie au-dessus d'un tremolo de tous les altos divisés en quatre, sans basses, et au-dessous d'une harmonie à cinq parties, tenue dans le haut par quatre violons *soli* avec sourdines et une flûte. Ce qui donne à ces accords aériens une physionomie tout à fait particulière, c'est qu'après avoir ainsi plané sur le chant large du *Sanctus*, ils se prolongent au-dessus de la fugue plus animée de l'*Hosanna*. Seulement, comme cette harmonie serait trop faible pour être appréciable au travers des sons émis par la totalité de l'orchestre et des voix, un peu avant le second début de l'Hosanna, tous les premiers violons, divisés en quatre, se joignent aux quatre violons qui suivaient seuls le solo de ténor du *Sanctus*, et la fugue, se développant ainsi au-dessous d'eux, a l'air d'être mêlée au bruit continu d'une multitude de harpes éoliennes. 3° Les sons graves des trombonnes ténors dans l'*Hostia* et l'*Agnus*. On n'avait jusqu'à présent écrit ces instruments que jusqu'au *fa* en dessous des lignes (très-rarement jusqu'au *mi* naturel). M. Berlioz leur a fait donner, en les préparant de loin, les sons de l'extrême grave, *si bémol*, *la*, *sol dièze*; c'est-à-dire un ton et deux demi-tons au-dessous de l'*ut* à vide du violoncelle. Les huit trombonnes unis dans un pianissimo sur ces notes basses, pendant qu'au milieu du silence de tout le reste de l'orchestre trois flûtes seules font entendre l'harmonie à la quadruple octave supérieure, ressemblent aux pédales d'un orgue immense, accompagnées des registres suraigus.

Quant à la combinaison des petits orchestres placés aux quatre angles du grand et aux harmonies de timbales employées dans certaines parties de la prose des morts, nous ne pourrions les faire bien connaître qu'en entrant dans une analyse détaillée qui n'est point l'objet de cet article; d'ailleurs on en a trop parlé, soit à l'occasion de l'exécution de cette messe aux Invalides, soit à propos du Festival de Lille où le *Lacrymosa* vient de produire, sur cinq mille auditeurs, une de ces impressions qui font époque dans l'histoire de l'art, pour qu'il soit nécessaire d'y revenir. La souscription, dont le prix est de 30 fr., restera ouverte chez M. Schlesinger jusqu'au 1er septembre prochain.

J. d'Ortigue.

SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT

Pour l'industrie nationale.

La Société d'encouragement pour l'industrie nationale a tenu sa séance générale le 27 du mois dernier. Après la lecture de différents rapports, on a procédé à la distribution des médailles, au nombre de vingt-neuf, dont trois ont été décernées aux facteurs d'instruments de musique, savoir :

Une médaille de bronze à M. Chaillot, pour une harpe dans laquelle les cordes sont moins sujettes à se rompre que dans les harpes ordinaires, parce qu'elles

Digitized by Google

sont simultanément détendues quand on ne se sert pas de l'instrument, et qu'on peut les remettre simultanément au ton lorsqu'on veut en jouer.

Une médaille d'argent à M. Muller, pour les perfectionnements apportés par lui dans la construction des orgues expressifs, notamment dans l'exécution des anches libres, dans le moyen de les accorder et de les maintenir au ton, et dans la composition du porte-vent qu'il construit d'une seule pièce. M. Muller est, en outre, parvenu à augmenter l'étendue du clavier.

Une médaille d'or à M. Pape, pour les perfectionnements qu'il a apportés à la fabrication des pianos. On sait que dans la plupart des pianos les marteaux sont placés de manière à frapper les cordes par dessous, et par conséquent à travers la table d'harmonie qu'on est obligé d'ouvrir pour leur laisser le passage convenable. Depuis longtemps on avait essayé de changer la direction des marteaux et de faire frapper les cordes par-dessus; mais le succès ne répondit pas à l'attente des inventeurs. Il était réservé à M. Pape de triompher de toutes les difficultés que présente la nouvelle construction dont les avantages sont très-importants. Dans les pianos de M. Pape, la table d'harmonie tient dans tout son contour aux parties de la caisse, et, placée très-près du fond du piano, la traction des cordes, qui va de deux à trois mille kilogrammes, ne peut ni voiler cette table, ni gauchir l'instrument. D'un autre côté, l'accord se maintient beaucoup plus longtemps, et l'on peut diminuer considérablement les dimensions de l'instrument, tout en lui conservant les plus belles qualités de son. On voit chez M. Pape des pianos tellement réduits, qu'ils ont la forme de simples guéridons ronds ou hexagones, et des pianos droits qui n'occupent pas plus de place qu'une console, et cependant les sons de ces instruments peuvent rivaliser avec les pianos des plus grandes dimensions.

NOUVELLES.

*** Nos deux théâtres lyriques ont été peu fertiles en extraordinaire dans le mois de juin. L'Opéra n'a eu de neuf qu'une reprise, celle de ballet de *la Somnambule*. Point de début, comme on en avait annoncé soit dans le chant, soit dans la danse. Plus actif, l'Opéra-Comique a donné un ouvrage en trois actes, *Marguerite*, qui nous révèle le talent de jeune héritier d'un nom bien connu. M. Adrien Boieldieu voit se consolider le succès de sa partition; et ceux qui avaient à la première représentation applaudi à cause de la mémoire du père, reviennent pour jouir des gracieuses inspirations du fils. Le théâtre de la Bourse n'a eu qu'un seul début, celui de Mlle Jenny dans la *Babet* de *Nouveau Seigneur*. Sans avoir été malheureux, ce début ne paraît pas promettre de résultats.

*** Auguste Noorrit et Mme Marneffe font les délices du Havre. Ils ont dernièrement, comme dit Mme de Sevigné, *enlevé la paille* dans *Robert-le-Diable*, dont la vogue ne s'épuise et ne se ralentit nulle part.

*** Mme Pradher vient de jouer à Toulouse un rôle entièrement de comédie, celui de Mlle Mars dans *Marie ou les Trois époques*: nous aimons à croire que c'est elle qui a voulu quitter momentanément le chant, et non le chant qui l'a quittée.

*** Tilly va doubler Chollet dans le rôle de *Piquillo*, comme il l'a déjà fait dans celui de *Postillon*. La reprise de seul opéra en trois actes que M. Monpou ait fait jouer jusqu'ici est sans doute un encouragement pour celui qu'il prépare, et dont le poëme est, dit-on, de M. Ancelot.

*** M. Adrien Boieldieu vient, si l'on en croit les on-dit, de vendre sa partition 8,000 francs; c'est une preuve que l'on espère bien de son avenir; car quand il s'agit d'un debut, c'est plutôt l'avenir du compositeur qu'on achète que l'ouvrage même par lequel il a débuté.

*** Mlle Lemoule vient de débuter avec succès à Montpellier, où on avait eu l'espérance que Serda, de l'Opéra, viendrait donner quelques représentations.

*** Honneur à l'administration du Dunkerque qui, dans son zèle pour l'art dramatique, n'a pas reculé devant les sacrifices nécessaires pour confier à des artistes tels que MM. Séchan et Feuchère les décors et les peintures intérieures du théâtre qui se construit dans cette ville sur la place Jean-Bart.

*** Le théâtre allemand de St.-Pétersbourg vient d'obtenir un succès éclatant avec la partition de *Guillaume-Tell*; mais, comme nous l'avions annoncé, l'ingénieuse censure du pays avait substitué au poëme français un autre libretto moins révolutionnaire, intitulé *Charles-le-Téméraire*.—On sait dans l'enthousiasme pour le ténor Haitzinger qui, pendant le trop courte apparition des chanteurs allemands à Paris, se montra la digne *partner* de Mme Schrœder-Devrient, c'est-à-dire d'une des plus grandes tragédiennes lyriques de notre époque.

*** Nous ne passerons point sous silence une invention qui intéresse doublement les artistes, et comme favorable à la voix, et comme garantie de sécurité pour les représentations dramatiques. On vient de construire à Boston un théâtre tout entier en fer-blanc, toiles, coulisses, parquet de la scène, loge du souffleur, salle entière, y compris les banquettes, tout est de la même matière. Quelque la salle soit très-vaste, on n'y perd pas le moindre son. Les peintures y ont beaucoup d'éclat. Voilà enfin un théâtre tout à fait incombustible, et il faut joindre à tous ces avantages celui de l'économie d'environ un tiers sur les frais de construction. Aussi le public a-t-il applaudi avec entraînement l'architecte-inventeur, M. Ananiali, auquel, en témoignage d'admiration et de gratitude, le corps des négociants de la ville a offert une tabatière de la valeur de 15,000 dollars (75,000 fr.): en supposant un peu d'exagération dans tous ces détails, si le fond est vrai, c'est déjà une grande conquête de l'industrie moderne.

*** Après la révolution de juillet, une décision toute vandale avait supprimé ou réduit les pensions de plusieurs artistes de l'Opéra, entr'autres celle de Milon, cet habile chorégraphe, auquel le beau ballet de *Clary* mériterait le nom d'auteur dramatique usurpé par tant de soi-disant écrivains qui n'ont jamais rien inventé. Justice vient d'être rendue par le conseil d'état. Les pensions sont rétablies dans leur état primitif.

*** Quelques journaux avaient répété un article de pompeux éloges sur un chanteur de province, Mariè, qui, après avoir tenu le modeste emploi de choryphée à l'*Opéra-Comique* sous un autre nom, tout d'un coup, dit le panégyriste, s'était attaqué avec le plus grand succès aux plus beaux rôles du répertoire. Voilà par malheur qu'un de ses camarades vient réclamer la propriété de ces rôles dans la ville où il était chef d'emploi de Mariè; et quel est ce chef d'emploi? le pauvre Saophaz, qui, après avoir conjuré à plusieurs reprises l'orage de sifflets dont il a été accueilli à Lyon, vient d'être obligé de battre en retraite. La gloire est bien belle, sans doute; mais il faut avouer que, comme l'incomparable *Fanfaronnette* de Voltaire, elle a des prétendants dont les titres seuls sont parfois bien bizarres, et ce ne sont pourtant pas ceux-là qui les font sonner le moins haut. O Journalisme, dieu de notre époque, devrais-tu accueillir aussi aveuglément toutes les *réclames* et toutes les *réclamations*? Puisque nous sommes en train de citer Voltaire, nous t'inviterons à être plus réservé sur l'admission de ceux dont tu popularises les noms, en nous écriant avec le poëte:

A qui, Dieu tout-puissant, donnes-vous les grandeurs?

*** Depuis qu'il est question du monument qu'on va ériger à Mozart dans Salzbourg, sa patrie, il semble qu'il y ait en Europe comme une *recrudescence* d'admiration pour les moyens de ce grand *poëte en musique*, et surtout pour son chef-d'œuvre. A aucune époque on n'a compté autant d'enthousiastes de ce *Don Juan* que son auteur ne remposa, dit-il, que pour lui et ses de ses amis. Tant de gens nut cru travailler pour la postérité, et n'ont pas même un seul ami pour admirateur sincère!

*** M. de Candia est enfin prêt, dit-on, à franchir cette limite qui sépare l'amateur de l'artiste et à *passer*, pour ainsi dire, le *Rubicon* du théâtre. On dit que son debut sera précédé d'une répétition générale, salle pleine, rangs et lustre allumés. Il paraîtra dans *Robert-le-Diable*, rôle où il n'aura pas à craindre, outre la concurrence des souvenirs déjà anciens de Noorrit, une lutte avec les souvenirs plus récents de Duprez, puisque Robert est le seul des grands rôles du répertoire que notre célèbre chanteur n'ait point encore abordé.

Digitized by Google

*** Mlle Élisa Forgeot, que nous avons vue l'année dernière au Gymnase, chantant à Londres dans un concert une scène de l'*Ambassadrice*, et une scène du *Domino Noir*, avec Mme Cinti-Damoreau, a paru avoir beaucoup de voix, et a, dit un journal, révélé en elle une actrice d'Opéra-Comique. A merveille; nous avons là-bas en députation deux cantatrices pour une, et toutes deux fort applaudies.

*** Nous *annonçons* à nos lecteurs que certains journaux *annoncent* qu'une ambassade est partie du céleste empire tout exprès pour rendre hommage, devinez à qui? à Mlle Taglioni. Quatre danseurs chinois ont fait le voyage de Canton à Londres uniquement pour la voir danser. Ils auraient eu un chemin plus court en allant la trouver au Russie; mais ce calcul, si simple pour nous autres, ne l'est pas pour eux, qui ont le droit de raisonner en Chinois. Ils ont demandé à baiser ses pieds, qu'avec toute la grâce de Dorat et de Gentil Bernard, ils ont appelé *le bout de ses nites*. Nous sommes bien loin de révoquer en doute ce voyage, et de le ranger au nombre des *puffs* dont notre époque est si riche; au contraire, nous lui trouverions plus d'un précédent, ne fût-ce que l'ambassade siamoise qui vint rendre hommage à Louis XIV; nous allions oublier l'ambassade turque venue en France pour élever M. Jourdain à la dignité de *mamamouchi*. A parler sérieusement, Mlle Taglioni n'a pas trop de son charmant talent et de tout l'intérêt qu'il inspire pour lutter contre les exagérations de quelques maladroits amis.

*** Nous regardons comme notre mission de faire ressortir dans toutes les occasions l'estime générale qui entoure maintenant les artistes. Ainsi nous devons signaler ce que dit un des meilleurs journaux anglais, le *Globe* : Dans la cérémonie du couronnement, à ce rendez-vous de tout ce qu'avait de plus illustre et de plus fier l'aristocratie, non-seulement anglaise, mais européenne, la nouvelle épouse du comte d'Essex (naguère la célèbre cantatrice miss Stevens), *était au nombre des personnes qui ont excité le plus de curiosité et d'intérêt.*

*** Dans un bal magnifique, donné par lord Wellington à Aspley-House, à l'occasion du couronnement de la reine Victoria, deux mille personnes, l'élite de toutes les noblesses, dansaient ou circulaient aux sons délicieux de l'orchestre conduit par le roi de la valse et du quadrille, par le célèbre Strauss.

Nous avons sous les yeux un projet qui nous paraît digne de toute l'attention et de tout l'intérêt de l'autorité, c'est celui d'une caisse de pensions pour tous les artistes dramatiques de France. L'auteur, artiste lui-même, et attaché au grand-théâtre de Lyon, demande que dorénavant le ministère n'accorde plus de privilége sans imposer au directeur nouveau la condition de donner dans l'année une représentation au bénéfice de la caisse des pensions des artistes. Au profit de cette représentation se joindrait une retenue de QUINZE francs prélevée sur tout artiste faisant partie de son entreprise. L'auteur estime que, terme moyen, le bénéfice et la retenue s'élèveraient dans chaque théâtre de France à environ HUIT CENTS francs qui seraient versés au trésor. Il calcule que Paris et la province possèdent au moins cent théâtres. Voilà donc une somme annuelle de QUATRE-VINGT MILLE francs. Il propose qu'on laisse s'accumuler ces versements pendant dix années avec les intérêts composés, on aura un fonds d'environ UN MILLION, avec lequel on pourra servir *une pension viagère de mille francs* à tout artiste sans emploi, choriste et danseur des deux sexes, chef d'orchestre, etc., qui *aurait atteint l'âge de cinquante ans, après trente ans révolus de service sur les théâtres de France*; les services dans les théâtres de l'étranger ne compteraient point; clause du projet qui nous paraît bien rigoureuse et sans motif; l'essentiel, c'est que l'artiste soit Français; doit-on lui faire en quelque sorte un crime et le punir d'avoir contribué à répandre dans les autres pays le goût de nos arts et l'estime de nos talents? Une clause qui nous paraît plus noble et plus judicieuse est celle qui accorde une *pension de trois cents francs* par an à tout artiste qu'un accident arrivé au théâtre même et dans l'exercice de son art empêcherait de continuer son état.

*** La troupe lyrique du théâtre de Genève vient de faire une excursion à Chambéry, dont elle a initié les habitants aux merveilles de quelques réelles partitions, comme *Robert-le-Diable*, *Robin-des-Bois*, etc.

*** Le répertoire de Mme Damoreau-Cinti doit, à son retour de Londres, s'enrichir d'un troisième opéra, dont notre collaborateur, M. Adolphe Adam, écrit la partition sur un poëme de M. Scribe; cet ouvrage est en deux actes et tout prêt à être mis à l'étude.

*** Nous devons nous élever fortement contre l'inconvenant langage d'une triste portion de la presse anglaise (*the Satyrist* et *the Age*), au sujet du duel qui a eu lieu entre MM. Meloy et lord Castlereagh. On osa en quelque sorte contester le droit qu'avait le premier d'exiger une réparation pour l'offense faite à sa femme. Nous n'en sommes plus au temps où les grands seigneurs se croyaient en droit d'afficher impunément des prétentions aux faveurs d'une femme qui les repoussait, quand cette femme était sur un théâtre. En Angleterre, moins que partout ailleurs, l'aristocratie pourrait vouloir mettre un semblable privilége parmi ceux qui maintiennent les *conservateurs*; car c'est peut-être l'aristocratie anglaise qui a *l'honneur* de compter dans ses rangs le plus grand nombre de femmes ennoblies par leur talent dramatique avant de l'être par leur mariage avec un de ces heureux oisifs qui se sont donné la peine de naître. N'oublions pas, messieurs les lords, que si un comte d'Essex parut il y a deux siècles digne de s'allier à la plus illustre de nos reines, une cantatrice de notre époque a paru digne d'être la femme d'un comte d'Essex. Quant à l'odieuse investigation à laquelle se livrent le *Satyrist* et l'*Age*, sur des antécédents de Mme Grisi, qui, selon eux, pourraient servir de justification aux entreprises galantes du lord Castlereagh, nous aimons à croire qu'il est trop gentleman pour ne pas désavouer une si lâche apologie. Un des deux journaux va jusqu'à jeter des doutes sur la réalité du mariage de Mme Grisi. Toute cette polémique infâme est bien digne d'un pays où, après la mort de Mme Malibran, sans respecter la douleur de son mari, on abreuva M. de Bériot d'outrages et de calomnies.

*** Le second tome de la collection complète *des Nocturnes*, *Romances et Chansonnettes* de M. A. Romagnesi se poursuit avec la même activité que le premier, et ne doit pas obtenir moins de succès. Dans les livraisons déjà publiées on remarque des productions dont la popularité fut immense, la *petite Mendiante*, le *jeune Grec*, et encore beaucoup d'autres que les amateurs du genre retrouveront avec un vif plaisir.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Morceaux de Salon.

6 DUOS CONCERTANTS

POUR

PIANO ET FLUTE,

SUR DES MOTIFS DES OPÉRAS

LES HUGUENOTS, ROBERT-LE-DIABLE,

LA JUIVE, ET L'ÉCLAIR,

PAR

E. WALCKIERS.

N. 1 Sur *Ah! si j'étais coquette*, des Hugenots.
2 — *Les couplets d'Alice*, de Robert-le-Diable.
3 — *La barcarolle*, de l'Eclair.
4 — *Le chœur des Baigneuses*, des Hugenots.
5 — *Le grand trio* de la Juive.
6 — *La scène de la conjuration* des Huguenots,

OEuvre 68. — N° 1 à 6. — Chaque : 9 fr.

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro le *fac-simile* de la signature d'un grand nombre de musiciens célèbres de toutes les écoles.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran

Digitized by Google

Mozart Louis (Prinz v. Preussen) Antonio

G. F. Handel. Joseph Haydn C. Fasch.

Spontini Giacomo Meyerbeer

Rw. Jähns

Louis Huth Hub: Gie

J. P. Schmidt Joseph Rastalli

Z. Cherubini Auber

J. Chopin G: A: Osborn

Frid: Kalkbrenner Amédée Méreaux

J. Bertoni Henri Herz

J. Labarre Kocuten Marschner

Werlzer Bellini

H. Berlioz

Gaudard Gorchakoff Gerke:

Blanchard Alex. Batta Chaine Gardey

Gio Batta Rubini

Adrien Delsen

Catherine Ditz

Augustine

F. Burgmüller

Strauss ambroise Thomas

C. Schneucke.

Boccherini Paisiello Marrosi

A D Chilidor

Rousseau Sacchini

Jomelli.

Moreau Pomberg

Schneitzhoeffer Lafont

Gustave Dugazon L. Jadin

J. B. Parow

Mengeal aîné Hertz Hertz jeune Vidal

Rheiz

Bellon

Perzaine

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 28.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 15 JUILLET 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — La Panharmonie musicale de Colet, par A. de LA FAGE. — Biographie. Reicha (Antoine), par BERLIOZ. — Correspondance particulière de Londres, par A. F. D. — De quelques concerts d'été. — Revue critique, par KASTNER. — Nouvelles. — Musique nouvelle.

A ROSSINI.

La Panharmonie musicale, ou Cours complet de composition théorique et pratique. Harmonie, mélodie, contre-point, fugues, musique ancienne et moderne, instrumentation, orchestration, avec un nouveau système de clefs réduites à une seule clef de sol, et une nouvelle manière de chiffrer plus simple, plus logique, à l'usage des artistes, des amateurs, des écoles de chant, des pensions et des colléges, par B. Hippolyte Colet. Première édition, avec cette épigraphe :

> Il n'est rien de si insensible, de si endurci, de si cruel dont la musique, du moins pour quelque temps, ne puisse changer la nature : l'homme qui n'a en lui aucune musique, qui n'est pas touché par l'accord des sons harmonieux, est propre aux trahisons, aux stratagèmes, aux brigandages.
>
> SHAKESPEARE, *le Marchand de Venise.*

Voilà un titre, où je ne m'y connais pas ; il n'est cependant pas encore transcrit en entier ; car après tout ce qu'on vient de lire, si l'on s'est donné la peine d'aller jusqu'à la fin, l'auteur ajoute qu'il faisait suivre cette méthode au Conservatoire dans la classe de Reicha, dont il fut le remplaçant jusqu'à l'*abolition de son école*. J'aurais plus d'une observation à faire sur ce pompeux intitulé, mais je me tais, car je dois avouer qu'il a au plus haut degré le mérite d'être à la mode du jour : tout cet étalage captive aujourd'hui l'honnête public français, qui a toujours la bonne excuse de n'avoir été dupe que par politesse. A la vérité, des artistes tels que M. Cherubini intitulent modestement le fruit de cinquante années de pratique et d'expérience : *Cours de contre-point et de fugue ;* nous verrons par la suite que ces manières ne sont bonnes que pour les pédants, dont tout le mérite réside dans l'*entêtement aux vieilles règles*.

M. Colet ne craint rien tant que d'être confondu avec ces derniers, et c'est pour s'en distinguer d'une manière bien tranchée qu'il publie sa *Panharmonie*. Il a *été révolté*, nous dit-il, en voyant que le Conservatoire s'en tenait toujours *aux enseignements des anciens compositeurs, en sorte que les élèves sentaient* (c'est toujours M. Colet qui parle) *s'engourdir leur imagination, et perdaient bientôt toute verve et toute originalité*. Un tel état de choses paraissait déplorable à M. Colet ; il a voulu y porter remède ; nous verrons tout à l'heure comment il s'y est pris pour atteindre ce but. Avant tout je veux relever une petite distraction de M. Colet. Il semble croire qu'une foule d'intervalles et d'accords étaient *proscrits du temps de Fux et de Marpurg, en raison de la faiblesse des chanteurs et des instrumentistes ;* en cela M. Colet se trompe en plusieurs points : d'abord ce n'était point par suite de l'inhabileté de exécutants que certains passages étaient proscrits, mais par des raisons toutes différentes qu'il serait trop long de développer ici ; en second lieu, ne croirait-on pas, en lisant M. Colet, que Marpurg et Fux peuvent être considérés comme contemporains et professant une même doctrine, quoique ce dernier soit né en 1660 et l'autre en 1720, et que le

Digitized by Google

système d'enseignement de ces deux illustres maîtres soit fort différent : les principes de Fux reposant entièrement et uniquement sur la tonalité antique et l'exécution vocale, tandis que ceux de Marpurg ont presque toujours pour bases la tonalité moderne et l'exécution instrumentale? Je le dis avec crainte; mais à n'en juger que par *la Panharmonie*, je parierais que M. Colet n'a lu ni Fux ni Marpurg, et ne les connaît que de nom.

Avant d'entrer en matière, M. Colet présente une sorte de résumé des éléments de la musique; j'y rencontre encore une erreur assez singulière à laquelle je n'aurais probablement pas pris garde si le titre du livre ne m'eût annoncé des notions sur la *musique ancienne*. M. Colet nous dit que dans le vieux style la CARRÉE *équivaut à deux rondes et la* MAXIME *à deux carrées*; M. Colet est dans l'erreur : la valeur formée par deux carrées est une *longue*, et pour faire une *maxime* il faut deux *longues* ou quatre *carrées*; quand on veut parler de musique ancienne, il faut au moins en connaître les caractères. Que penserait M. Colet d'un de ses élèves qui lui dirait qu'une *ronde* équivaut à deux *noires?*

Passons. L'ouvrage est divisé en quatre parties : dans la première, l'auteur traite, en trente leçons, des accords primitifs; chaque article est suivi de basses sur lesquelles l'élève doit s'exercer : les accords parfaits majeur et mineur, l'accord diminué (accord de fausse quinte), puis les accords de septième et de neuvième, sont examinés tant dans leurs positions naturelles que dans leurs renversements. On trouve aussi dans cette partie des notions sur le rhythme et la mélodie, avec des indications pour traiter la basse sous le chant.

La seconde partie est consacrée aux accords dérivés, et il y est parlé avec étendue des modulations et fausses relations. De là l'auteur passe aux accords altérés, aux marches ou progressions harmoniques, puis à quelques observations particulières sur les accords brisés, l'harmonie à deux parties, les parties doublées; enfin les dernières pages de cette seconde partie sont consacrées à l'harmonie sévère dont l'auteur a précédemment réprouvé les règles.

Dans sa troisième partie, M. Colet traite des notes accidentelles, des retards, suspensions, anticipations, enfin de la pédale. Ces matières sont discutées avec plus d'étendue que dans la plupart des modernes méthodes d'harmonie, et ce travail est incontestablement ce qui dans l'ouvrage mérite le plus d'éloges.

Au commencement de la quatrième partie, M. Colet, ayant terminé ce qu'il avait à dire sur l'harmonie, passe à ce que Reicha appelait la *haute composition*. Après des réflexions sur la composition en général, sur l'unité, le goût, la clarté, l'expression, l'invention, etc., réflexions tout soit peu prétentieuses, et dans lesquelles l'auteur ressemble un peu trop à un prédicateur en chaire, il s'occupe du diapason des voix et des instruments à cordes, et expose à ce propos son extravagant système de réduction des clefs qu'il avait déjà présenté dans la première partie, et dont j'ai parlé dans la *Gazette musicale* (1), de manière, j'ose le croire, à ce qu'il n'y ait plus à revenir sur cette matière. M. Colet passe de là aux différentes espèces de contre-points, aux canons et à la fugue. Toutes ces matières sont traitées relativement avec moins d'étendue que le reste de l'ouvrage. Tout ce qui suit concerne le discours musical, les différentes coupes dans la musique instrumentale, enfin la mélodie. Après cela, l'auteur donne l'étendue des divers instruments à vent, puis des notions sur la prosodie française, sur chacune des parties dont se compose un opéra; il termine par de courts renseignements sur les tons du plain-chant.

Avant de donner mon avis sur le très-gros volume de M. Colet, je dois avouer que, d'après son titre et ses premières pages, je m'attendais à quelque chose de plus extraordinaire; M. Colet s'offrait à ma pensée comme le Guido, le Zarlino, ou tout au moins comme le Rameau du dix-neuvième siècle; il va, me disais-je, remanier le système musical, ouvrir aux artistes des routes nouvelles, éclairer le passé d'une vive lumière, et lancer dans l'avenir une foule d'idées fécondes : j'ai lu l'ouvrage d'un bout à l'autre, et je n'y ai guère trouvé de neuf que d'assez singulières erreurs que je ne signalerai pas toutes ici, mais qui sont inévitables lorsque l'on veut parler de matières que l'on ne connaît pas. Par exemple, M. Colet ne dit presque pas un mot sur la musique antique et sur le plain-chant sans faire quelque bévue, et souvent des plus fortes : c'est ainsi qu'il nous donne pour exemples de plain-chant de prétendus tons doriens, phrygiens, hypo-lydiens, etc., qui n'ont avec ces tons, tels qu'ils existent réellement, d'autre rapport que d'être écrits sans accidents à la clef, et de ne pas se terminer sur la tonique *ut*. Ailleurs, M. Colet nous apprend que *ce sont les Doriens qui ont inventé la cadence plagale;* cela est fort gai. Il nous donne des exemples dans des mesures qui n'ont jamais existé, telles que la mesure à 12/4, la mesure à 4/2, et, ce qui est plaisant, c'est que c'est aux exemples en style moderne qu'il applique ces divisions inusitées en grandes mesures; il emploie pour les exemples en style antique des mesures plus petites. M. Colet, qui a voulu simplifier les clefs, ferait bien mieux de simplifier les mesures, car maintenant que les caractères de durée n'ont plus de valeur positive, mais une valeur simplement relative, il est fort indifférent d'écrire une mesure à deux, à trois, à quatre temps en rondes, blanches, noires, croches, et il serait d'une véritable utilité d'adopter à cet égard une manière uniforme; les commençants y trouveraient de l'avantage.

En lisant la dédicace à Rossini, à qui l'on a dédié des livres plus mauvais assurément que celui de M. Colet, je croyais que notre auteur allait au moins nous présenter un traité d'harmonie basé sur les compositions du grand maître qui, complaisant et indulgent comme le sont toujours les hommes de génie, voulait bien accepter une dédicace qui au fond ne l'engageait à rien; au lieu de cela, je n'ai trouvé dans le cours du livre que les principes ordinaires d'harmonie entre-coupés de continuelles déclamations sur *les entraves de la routine*, *les lisières du pédantisme*, etc.; ce sont là des locutions qui se montrent dès les premières lignes et que l'on rencontre ensuite à chaque page; fort souvent la conclusion rigoureuse de tout le verbiage de M. Colet serait qu'il faut être ignorant pour avoir du génie : à ses yeux la musique antique ou classique c'est *qu'un calcul froid et scientifique* dépourvu d'imagination et d'intérêt, dont on ne doit parler que pour mémoire. Ce simple énoncé suffit pour prouver que M. Colet s'occupe là d'une matière sur laquelle il ne possède que des notions fort imparfaites, ou bien de laquelle son organisation particulière ne le met pas à même de sentir les beautés.

La manie d'innover pousse M. Colet à proposer un nouveau système de chiffrage qui consiste à ne plus marquer comme on l'a fait jusqu'à ce jour la note la

(1) Voyez *Gazette musicale* du 25 février 1838.

plus importante de l'accord d'après celle de la basse, mais à marquer en-dessous la note fondamentale de l'accord, puis au-dessus le chiffre qui en indique le complément; en sorte que celui qui se servirait du système de chiffrage proposé devrait, pour l'exécution, faire une triple opération d'esprit : 1° la lecture de la note écrite; 2° le retour de cette note à la fondamentale de l'accord; 3° le sens du chiffre supérieur par rapport à sa fondamentale : en outre, notre auteur voudrait que l'on indiquât par des lettres les suspensions et les résolutions. On sent combien tout cela compliquerait une basse chiffrée, et en rendrait la lecture incommode. Tranquillisons-nous du reste; on peut à coup sûr prédire à M. Colet que sa méthode de chiffrage sera bientôt oubliée.

J'aurais encore maille à partir avec l'auteur de *la Panharmonie* sur ce qu'il dit de la *règle de l'octave;* mais comme il n'a fait autre chose que de reproduire l'opinion de Reicha qui paraît n'avoir jamais compris l'usage de cette formule, je remets cette discussion à une autre fois. Je ne parle pas non plus d'un assez grand nombre d'erreurs de détail; je passe sous silence quantité d'inductions et de déductions à mon avis très-contestables et très-réfutables : mais je crois devoir donner un exemple des fautes étranges dans lesquelles peut tomber un auteur qui écrit étourdiment et sans avoir suffisamment réfléchi sur les matières qu'il traite, et s'expose, comme le singe de La Fontaine, *à prendre le Pirée pour un nom d'homme.* Page 263, à la note., M. Colet nous parle de *si bémol* ENHARMONIQUE *d'ut:* j'ai relu plusieurs fois ce passage, supposant qu'il y avait là quelque faute de gravure : la suite de la phrase m'a convaincu qu'il n'y en avait point, et j'ai dû croire, sauf erreur, que M. Colet avait voulu dire, au lieu de *si bémol enharmonique d'ut, si bémol* ALIQUOTE *d'ut,* ce qui est tout autre chose.

Je n'ai relevé dans cet article qu'un fort petit nombre des erreurs que contient *la Panharmonie musicale:* je dois maintenant dire, et le je fais avec un plaisir sincère, qu'en général les exemples sont correctement écrits; quoique parfois on eût pu les désirer plus étendus et y demander un peu plus d'élégance et de variété. Comme je l'ai marqué plus haut, ce qui concerne les modulations et les fausses relations est traité avec soin, et la partie relative aux notes d'agrément, qui restent en dehors du tissu harmonique, est discutée avec plus d'étendue que dans tous les traités que j'ai en jusqu'à ce jour entre les mains; c'est la partie la plus utile et la plus instructive de *la Panharmonie.*

Les mots *première édition* placés sur le titre de l'ouvrage semblent annoncer chez l'auteur l'intention d'en faire une seconde; si d'aventure il avait à tenir quelque compte de l'avis d'un professeur obscur qui, en musique comme dans le reste, vit bien plutôt dans le passé que dans le présent; qui avoue qu'en bien des choses il reste attaché à ce que M. Colet nomme les *lisières du pédantisme*, et qui confesse même qu'il ne pourrait peut-être se soutenir sans ces *lisières*, je m'exprimerais là-dessus à peu près comme il suit : « Vous voulez refaire votre livre, Monsieur Colet, vous avez parfaitement raison; eh bien! si j'étais que de vous, voici comment je m'y prendrais : j'en retrancherais toutes les déclamations, qui forment un bon tiers de l'ouvrage, je n'y parlerais point de la musique ancienne, à moins d'en avoir fait expressément une étude attentive; je ne proposerais point de prétendues simplifications de clefs, ou de chiffres qui sont non des *simplifications*, mais des *complications*. Je ne parlerais jamais qu'avec une profonde vénération de M. Chérubini, après avoir imprimé, ainsi que vous l'avez fait, ses attestations en tête de votre ouvrage. Je ne serais pas moins respectueux à l'égard de M. Reicha, s'il avait été mon maître, comme il a été le vôtre, et si, comme vous avez fait, je lui avais emprunté la meilleure partie de ce que j'aurais dit de bon; je ne m'aviserais pas surtout de corriger une mauvaise réponse dans une fugue de mon maître, par une autre qui ne vaut pas mieux. Je me garderais bien de tourner en ridicule l'enseignement du Conservatoire, si j'avais été instruit dans cette école, comme vous l'avez été. Je tâcherais, après toutes ces éliminations, de resserrer le texte dans le moins d'espace possible, et je publierais ma seconde édition sous ce simple titre : *Méthode abrégée de composition, d'après les principes de Reicha, par H. Colet, son élève.* Les traités de Reicha sont chers et volumineux; un *compendium* de ses ouvrages convenablement fait aurait de l'utilité et pourrait obtenir du succès, même sans être dédié à Rossini qui a des dédicaces par-dessus les yeux, et sans porter sur le frontispice une épigraphe de Shakespeare qui n'est guère mieux placée en tête d'un traité d'harmonie qu'elle ne le serait au-devant d'un traité de trigonométrie ou de statique. »

Voilà ce que je dirais à M. Colet, il me répondrait sans doute qu'il n'a que faire de mes conseils, et je lui devrais cette justice de dire qu'il ne me les demandait pas.

J. ADRIEN DE LA FAGE.

BIOGRAPHIES.

Reicha (Antoine).

Ce savant musicien est né à Prague, le 27 février 1770. Il n'avait encore que dix mois quand il perdit son père; en conséquence, son oncle Joseph Reicha, qui habitait Bonn-sur-le-Rhin, où il remplissait les fonctions de directeur de musique de l'électeur de Cologne, le prit chez lui et se chargea de son éducation. A quinze ans il entra au service de l'électeur comme musicien de sa chapelle. Dès cette époque il commença à étudier avec ardeur, non-seulement l'exécution et la composition musicales, mais aussi en même temps l'algèbre, la physique, la philosophie et les autres sciences professées à l'université de Bonn. Il attachait un grand prix à ses connaissances en mathématiques. « C'est à cette étude, nous disait-il un jour pendant une de ses leçons, que je dois d'avoir pu parvenir à me rendre complétement maître de mes idées; elle a dompté et refroidi l'imagination qui auparavant m'entraînait follement, et en la soumettant au raisonnement et à la réflexion, elle a doublé ses forces. » Je ne sais si cette idée de Reicha est aussi juste qu'il le croyait, et si son imagination a beaucoup gagné à l'étude des sciences exactes; peut-être l'amour des combinaisons abstraites et des jeux d'esprit en musique, le charme réel qu'il trouvait à résoudre certaines propositions épineuses qui ne servent guère qu'à faire dévier l'art de son droit chemin en lui faisant perdre de vue le but auquel il doit tendre incessamment, ont-ils, au contraire, beaucoup nui au succès de ses œuvres, et leur ont-ils fait perdre en expression mélodique ou harmonique, en effet purement musical, ce qu'elles gagnaient en combinaisons ardues, en difficultés vaincues, en travaux curieux, faits plutôt pour les yeux que pour l'oreille. Quoi qu'il en soit, ses premiers essais, qu'il fit exécuter à Bonn, y obtinrent l'ac-

Digitized by Google

cueil le plus encourageant. Ce fut à dater de ce moment qu'il s'abandonna plus spécialement à l'étude de la composition avec son collègue et ami d'enfance Beethoven. L'intimité ne paraît pas avoir duré longtemps entre les deux grands musiciens, et probablement la divergence de leurs opinions sur certains points importants de la pnétique de l'art a dû en être la cause.

En 1794, les Français ayant pris possession de l'électorat de Cologne, la cour se dispersa, et Reicha alla s'établir à Hambourg, où il séjourna cinq ans. Pour s'exercer sur la prosodie de la langue française, il y composa un opéra en deux actes, intitulé : *Obaldi, ou les Français en Égypte.* L'administration du théâtre français qui se trouvait alors à Hambourg, ayant entendu parler du mérite de cette partition, fit à l'auteur des offres avantageuses pour avoir le droit de la faire représenter; mais Reicha, d'après l'avis de quelques amis, préféra porter intact son ouvrage à Paris, où il arriva pour la première fois à la fin de 1799. On refusa de monter *Obaldi* à l'Opéra-Comique, à moins d'en refaire en entier le livret; et comme dans ce cas il aurait fallu refaire aussi presque toute la musique on gâter ce qu'il y avait de mieux dans la partition, le compositeur renonça pour cet ouvrage à l'honneur de la représentation. Il aima mieux débuter par une symphonie qu'il fit exécuter avec un grand succès au concert de la rue de Cléry.

Le désir de profiter des conseils de J. Haydn fit prendre à Reicha la résolution d'aller passer quelques années à Vienne auprès de ce grand artiste.

A son arrivée en Autriche, vers la fin de l'année 1802, Reicha reçut du prince Louis-Ferdinand de Prusse, amateur aussi zélé que distingué, le même qui périt quelques années plus tard à la bataille d'Iéna, une lettre flatteuse, dans laquelle le prince lui faisait les offres les plus brillantes, pour l'engager à venir s'établir chez lui et lui enseigner le contre-point. Mais Reicha préféra sacrifier tous ces avantages à celui plus précieux pour lui de la société de Haydn. Il composa et publia pendant son séjour à Vienne un nombre considérable d'ouvrages, dont l'un, dédié à Haydn et intitulé *Trente-six Fugues pour le piano*, passe pour une production des plus remarquables.

En 1808, il revint à Paris qu'il n'a plus quitté depuis. A son arrivée, il fit exécuter au Conservatoire une nouvelle symphonie, dont l'effet ne fut pas inférieur à celui qu'avait produit la première. Jusqu'alors Reicha ne s'était fait connaître que par ses œuvres; mais à dater de 1809, il se livra au professorat, et dans l'art difficile d'enseigner la composition musicale, il fit preuve d'une supériorité immense. Il a formé un grand nombre d'élèves, qui se sont plus ou moins identifiés avec sa méthode et son système : tels sont M. Barbereau, actuellement chef d'orchestre au théâtre Italien, et qui pendant longtemps fut répétiteur de la classe de son maître; M. Auguste Seoriot, artiste de l'Opéra, dont Reicha faisait tant de cas, qu'il a admis comme un modèle dans son traité de haute composition une fugue à cinq parties due à la plume de M. Seoriot; M. Blanchard, le savant critique, notre collaborateur, qui, à l'époque où il dirigeait l'orchestre des Variétés, a produit tant d'airs charmants, qu'on chante partout aujourd'hui; M. Georges Onslow, auteur de tant de quatuors et quintetti pour instruments à cordes, admirés dans toute l'Europe, et de plusieurs compositions dramatiques où brillent des beautés de premier ordre. Le nombre des autres artistes plus ou moins célèbres qui se font honneur d'avoir reçu des leçons de Reicha est fort considérable. Ils sont dispersés dans toutes les parties de l'Europe; les uns sont devenus d'habiles chefs d'orchestre, les autres de grands virtuoses; et en développant leur intelligence musicale, les leçons du maître de composition n'ont pas peu contribué à leur donner cette supériorité d'exécution qui les distingue : l'un d'eux, M. Bloc, est aujourd'hui directeur du Conservatoire de Genève; d'autres enfin ont écrit des ouvrages remarquables par la pureté et la vigueur de style. Quelques amateurs d'un mérite incontestable lui doivent d'avoir compris ce qui, pour eux, avant de connaître Reicha, était resté le mystère de l'harmonie. Il est à remarquer que, malgré la sévérité apparente des préceptes de Reicha, peu de professeurs se sont montrés aussi prompts que lui à reconnaître une innovation, fût-elle contraire à certaines règles généralement admises, s'il en résultait un heureux effet, et s'il y voyait le germe d'un progrès. Ce mérite décèle, selon nous, une probité de talent et une hauteur de raison assez rares. Reicha est mort à la fin de juin 1836; quoiqu'arrivé déjà à sa soixante-sixième année, il avait conservé une santé robuste, une vigueur juvénile que ne pouvaient altérer une existence consacrée à des travaux tranquilles, totalement exempte d'ambition, et des soucis que la plus juste entraîne toujours après elle. D'un tempérament naturellement froid et porté à l'observation, plutôt qu'à l'action, Reicha avait bien vite reconnu que les difficultés, les chagrins, les déboires de toute espèce que le compositeur doit nécessairement rencontrer, en France surtout, avant d'arriver à l'exhibition de ses œuvres, étaient en trop grand nombre pour la persévérance dont il se sentait doué.

Prenant philosophiquement son parti, il se détermina donc de bonne heure à profiter de l'occasion quand elle se présenterait, mais à ne point perdre son temps ni sa peine à la faire naître, et surtout à ne jamais s'acharner péniblement à sa poursuite. Il écrivait tranquillement ce qu'il lui plaisait d'écrire, accumulant œuvre sur œuvre, messes, oratorios, quatuors, quintetti, fugues de piano, symphonies, opéras, traités; faisant entendre les uns quand il pouvait, graver les autres quand ses ressources le lui permettaient; se fiant à son étoile pour le salut du reste, et toujours tranquille dans sa marche, sourd à la voix de la critique, peu sensible à l'éloge, il ne semblait attacher de prix qu'aux succès des jeunes artistes dont l'éducation lui était confiée au Conservatoire, et auxquels il donnait ses leçons avec tout le soin et toute l'attention imaginables.

Il donna, en 1816 et 1822, deux opéras à l'Académie royale de musique, *Nathalie* et *Sapho*.

Ils n'eurent l'un et l'autre qu'un petit nombre de représentations; j'ai assisté à la troisième de *Sapho*, et je me souviens d'y avoir admiré plusieurs chœurs d'une belle couleur antique, et un duo d'une rare énergie. Reicha avait été naturalisé Français en 1829. Il fut décoré en 1831; en 1835, il prit enfin, mais pour la garder bien peu, la place de Boïeldieu à l'Institut. Il existe plus de cent œuvres gravées de la composition de Reicha, mais le plus grand nombre est rarement exécuté. Ses fameux quintetti d'instruments à vent, deux septuors qu'on a quelquefois entendus aux matinées des frères Tilmant, une ode de Schiller à double chœur, gravée dans son traité de haute composition, sont, avec les fugues que ce traité renferme, ce qu'il y a de mieux connu des nombreuses productions de Reicha. Beaucoup d'autres d'une grande importance n'ont point encore été publiées.

Digitized by Google

Ses ouvrages didactiques, en revanche, sont entre les mains de tout ce qui se livre à une étude sérieuse de la science musicale. Il y en a quatre :

1o *Traité de mélodie*, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie ;

2o *Cours complet d'harmonie pratique* ;

3o *Traité de haute composition* en deux volumes ;

4o *L'Art du compositeur dramatique*.

H. Berlioz.

Correspondance particulière de Londres.

(Société Philharmonique.)

CONCERTS.

Le 18 juin, on fête à Londres l'anniversaire de la bataille de Waterloo ; mais puisque les Prussiens n'y sont pas pour démentir Wellington sur le succès de cette journée fatale aux armées françaises, et pour laquelle les Anglais mettent tout en l'air, je veux bien leur pardonner leurs fanfaronnades, et, sans rancune, vous parler du concert philharmonique qui a eu lieu ce jour-là. — Avant cependant, je vous entretiendrai de celui de la semaine dernière, dans lequel *Cipriani* Potter a fait un *fiasco* épouvantable. — C'est fâcheux de le dire, mais c'est tellement historique, qu'il y aurait de la mauvaise foi à se taire, et Dieu nous en garde.

Nous osons donc dire tout haut, et avec le monde musical anglais, que le dernier concert a été désastreux, pitoyable ! Jamais, depuis sept ans, on n'en avait vu un pareil, et je dirai même, depuis la fondation de la Société Philharmonique !

Les souscripteurs présents n'ont pu contenir leur mauvaise humeur, ils l'ont exprimée dans des termes non équivoques et peu flatteurs. — Les exécutants et les chanteurs ont été les uns et les autres au-dessous de leur réputation : — malheureusement pour le chef d'orchestre, il est évident que toutes les tribulations arrivées dans cette honteuse épreuve viennent de lui, de sa faute ; et malgré sa réputation acquise, Cipriani Potter ne peut détourner le blâme qu'il mérite.

On aurait dit, en entendant, en voyant les contresens dans l'exécution, dans les indications, que l'artiste anglais voulait tuer Beethoven !!

Mais, malheureux Cipriani, tu ne sais donc pas que tuer Beethoven, c'est assommer l'art, la musique, laquelle n'est autre que la poésie dans sa plus haute expression, et la langue naturelle et flexible de l'imagination ?

Beethoven, Cipriani Potter, jette nos âmes dans un trouble dont nous ne saurions nous défendre ; il sait, par ses mélodieuses et riches descriptions et imitations, nous faire chérir les langueurs qu'il nous donne, et nous enthousiasmer.....

Toi, tu ne nous as brisé que la tête ! preuve incontestable que tu n'as rien compris au sublime langage du maître, qu'Habeneck a mis à la portée de toutes les intelligences qui fréquentent les concerts de la rue Bergère.

En attendant que tes facultés se relèvent, souviens-toi, Cipriani Potter, de cette grande vérité sortie de la bouche du célèbre Rubens : « L'artiste qui ne parle qu'aux oreilles et aux yeux sans rien dire au cœur ne sera jamais qu'insipide. »

Heureusement pour le roi de la musique, pour l'art et pour l'honneur de la Société Philharmonique, qu'une autre organisation capable de faire comprendre les divines pensées de Beethoven est venue relever l'orchestre de son échec, et rendre aux compositions de ce dernier toute leur splendeur et leur magnificence. Je veux parler de Moscheles, chargé de la direction du concert du 18, et dans lequel il a prouvé une supériorité incontestable, et s'est montré digne des Schlard, Weber, Spohr, Mendelsohn, Neukomm, Costa, Strauss, que nous pouvons citer comme modèles capables de conduire un grand orchestre, de dessiner, nuancer, et faire exprimer et leurs pensées particulières et celles que d'autres grands maîtres ont produites avant eux.

Résumons-nous, et disons que Potter avait *enfoncé* Beethoven, et que Moscheles l'a *ressuscité*, ainsi que la réputation de l'orchestre de la Société Philharmonique : c'est une bien noble tâche qu'a remplie M. Moscheles ; il ne pouvait ajouter rien de plus flatteur à sa haute réputation de compositeur et d'exécutant.

Après la symphonie en *si* bémol, de Beethoven, Mme Cinti-Damoreau a chanté *Sombre forêt*, de *Guillaume-Tell* ; la reine de l'Opéra-Comique a été vivement applaudie.

On a reproché longtemps à l'Angleterre de ne produire que peu d'exécutants de mérite ; aujourd'hui le moment est arrivé de reconnaître le contraire, car on peut citer avec avantage M. W. Sterndale Bennet, pianiste distingué, et M. Blagrave, violoniste d'un grand mérite. Tous deux se sont fait entendre dans ce concert, et ont obtenu de grands applaudissements. Le premier a joué un concerto en *fa* mineur de Bennet, le second un concerto de Meyerbeer.

Après M. Bennet, Mlle *Placci* et Mme Damoreau ont dit un duo de la Semiramide, *Serbami ognor si fido*, auquel a succédé l'ouverture de Carl Maria Weber (*Der Beherrscher der Geister*), que M. Moscheles a dirigée avec le même mérite que celui qu'il a déployé dans la symphonie en *la*, que Mendelsohn Bartholdy a composée pour la Société Philharmonique.

Dans la deuxième partie, terminée par l'ouverture de *la Flûte enchantée* de Mozart, Ivanoff a chanté délicieusement l'aria de cet opéra, *Oh ! cara imagine* ; et Mme Cinti-Damoreau, *Fatal Goffredo*, du *Torquato Tasso*, de Donizetti.

Enfin, ce concert a été magnifique ; les chanteurs et les exécutants se sont surpassés. Le (leader) premier violon était tenu par M. Loder, que nous félicitons de la manière intelligente avec laquelle il a secondé M. Moscheles, que nous verrons souvent sans doute à la tête de l'orchestre de la Société Philharmonique.

Dans ma prochaine lettre, je vous parlerai de la *Gypsy's-Warning*, que M. Benedict a écrit pour Drury-Lane.

Le bénéfice de Laporte, et dont je vous ai entretenu dans ma dernière, a produit SOIXANTE-DEUX MILLE FRANCS.

A. F. D.

DE QUELQUES CONCERTS D'ÉTÉ.

Le goût de la musique est tellement répandu aujourd'hui que, malgré la saison, les concerts et matinées musicales sont toujours très-suivis. Les amateurs se pressent en foule aux belles séances de Valentino pour y entendre les admirables symphonies de Beethoven, les ouvertures de Weber et quelques autres chefs-d'œuvre que l'on y exécute avec une grande perfection. Le concert Musard a aussi son public. Mlle Bohrer arrive, et le petit Mozart féminin réunit dans le grand et

Digitized by Google

beau foyer Ventadour l'élite du dilettantisme parisien et les artistes les plus distiogués. On a vu à cette soirée, que la bénéficiaire rendait si intéressante, M. Baillot et notre grand Cbérubini applaudir et encoorager de leurs suffrages l'intéressant enfant. Outre les concerts à jours fixes, nous avons encore les séances de l'Athénée royal, de l'Athénée des familles, les matinées chez les facteurs de pianos, et une foule de réunions particulières qu'il est impossible d'énumérer.

De ce tourbillon musical s'échappe nécessairement, comme une fumée dont il ne reste rien, une foule de choses médiocres; mais aussi, de temps à autre il en jaillit quelque nouveau et véritable talent destiné à briller dans le monde musical, et dont l'avenir est, ponr nous autres mélomanes, un sujet de sérieuses préoccupations.

Dans une matinée musicale qui a eu lieu dimauche dernier chez M. Tressoz, facteur de pianos, nous avons entendu une jeune cantatrice d'un rare mérite. Mlle Sophie Bodin, que plusieurs fois nous avons applaudie comme pianiste, a chanté dans cette séance un air des *Puritains* et l'*Ave Maria* de Schubert, avec un succès des plus éclatants.

Uoe voix d un timbre délicieux et d'une fraîcheur ravissante, une justesse irréprochable, une grande fléxibilité et une convenance de style qui décèle un talent formé à une grande école, telles sont les qualités qui ont valu à Mlle Bodin d'unanimes applaudissements. Aussi ne sera-t-on pas surpris d'apprendre que Mlle Bodin est élève de notre célèbre professeur M. Ponchard. Arrivée au point où en est cette jeune persoune, qui au reste ue paraît pas avoir plus de dix-neuf à vingt ans, il nous semble qu'il y a en elle toute la force nécessaire pour fournir la carrière des artistes les plus cousommés.

La nature lui a départi des qnalités précieuses, et nous savons qu'elle est excellente musicienne. Nous entrevoyons déjà qu'elle est loin de sympathiser avec cette manière prétentieuse et guindée, cercle étroit et fatal où se renferment, pour s'y éteindre tôt au tard, tant de virtuoses à chansonnettes et à roulades. Elle ne cessera jamais d'envisager son art sous le point de vue le plus élevé, et les succès qui l'attendent lui prooveront que l'artiste reçoit toujours la récompense des efforts qu'il fait pour se rendre digne de la haute mission qu'il s'est imposée.

REVUE CRITIQUE.

GRAND TRIO

Pour piano, violon et violoncelle; par M. Jupin,

Tario ponr piano, violon et violoncelle, sur la marche d'*I Capuletti ed I Montecchi*, par M. Jupin.

Il y a une espèce de dévouement à écrire de nos jnurs de la véritable musique de concert; c'est un genre passé de mode, malgré les incontestables beautés qu'il reoferme, et si l'on en excepte celles d'nn petit nombre d'auteurs classiques que l'on jooe encore par habitude et par une sorte d'admiration traditionnelle, toutes les œuvres conçues dans ce système périssent dans un oubli complet, ou tout au moins végètent sans pouvoir franchir un cercle étroit d'amis et de connaisseurs. Il faut donc une vocation bien arrêtée, une conscience bien intime de son talent et de sa force pour s'aventurer dans cette rnote difficile oò il n'y a presque à glaner qu'indifférence et dédaina; et cependant combien de jeunes compositeurs, qui dépensent leur verve dans des futilités misérables, auraient pu recueillir de grauds et beanx triomphes si le pnblic avait daigné applaudir ou même simplement encourager leurs studieux efforts! nous le répétons, on ne saurait trop louer ceox qui, sans se laisser abattre, sont restés fermes à leurs croyances et n'ont pas déserté le culte du vrai et du beau ponr courir après les honneurs et la fortune.

M. Jupin est un de ceux qui sont demeurés fidèles à la musique sérieuse.

Le grand trio pour piano, violon et violoncelle que nous avons sous les yeux, renferme presqoe toutes les qualités de ce genre : distinction dans le cboix des idées, habileté dans le maniement de la phrase, harmonie dans l'ensemble, et correction dans le style. Le motif principal de la première partie est parfaitement développé; la deuxième partie (*adagio* 3/4) se distingue par un thème rempli d'expression; le final (2/4 *allegro*) offre un caractère vif et décidé tout à fait original; les parties des instrumeots sont sagement distribuées et sont réellement concertantes; enfin l'harmonie, sans être absolument riche d'effets nouveaux, est pleine et bien nourrie.

L'introduction du trio sur la marche d'*I Capuletti ed I Montecchi* repose sur le thème principal que l'auteur donne plus tard dans toute sa simplicité; cette introduction, d'un assez bon style, nous semble un peu maigre d'harmonie. La première variation fait surtout ressortir le *staccato* du violon; la seconde, destinée au violoncelle, est dans le mouvement 12/8 *moderato*, ce qoi donne plus de largeur à la phrase et met bien en relief la couleur de l'instrument; la troisième pour le piano est fort brillante, quoique assez facile. Dans le courant de cette variation, le violon prend un 6/8 en *fa* plein de sentiment; puis la partie principale revient au piano dans le même mouvement. Le final (*allegro*) est concertant pour les trois instruments: nous y avons remarqué plusieurs belles modulations, une entre autres de *la* en *ut*, avec le retour en *la*.

En général, la facture de ce morcean se distingoe par les mêmes qualités que nous avons signalées dans le trio précédent, et nous ne pouvons qu'encourager M. Jupin à persévérer dans une carrière qui lui promet d'honorables succès, lui qui est si bon interprète de ses compositions, pourquui ne se fait-il pas entendre plus souvent? ce lui serait, nous n'en doutons pas, une occasion de montrer qu'il est artiste aussi distingué qu'habile compositeur.

G. Kastner.

SIX ROMANCES SANS PAROLES, POUR LE PIANO,

par F. Mendelsohn Bartholdi. (3e Recueil.)

Plusieurs anteurs ont eu l'idée d'écrire un chant à part, une mélodie en relief sur un accompagnement véritable, saos que cette mélodie reposât sur des paroles, et servît à traduire le sens d'une pensée.

Nous avons vu déjà avec quel bonheur M. Mendelshon a triomphé de cette difficulté dans ses deux premiers recueils, et celui que nous avons sous les yeux ne fera qu'ajouter à la réputation d'habileté de l'auteur.

Le N° 1 se distingue par uo caractère calme et mélancolique, l'accompagnement, quoiqu'il garde la même figure, semble toujonrs nouveau par la fraîcheur de l'harmonie. Le N° 2 est un *allegro non troppo* 2/4 en *ut* mineur; bien que le morceau soit écrit dans ce ton, la

Digitized by Google

mélodie n'en affecte pas moins un air de gaieté, on pourrait presque dire de railleuse insouciance; il fallait tout le talent de M. Mendelsohn pour maîtriser ainsi la couleur prédominante du mode qu'il avait choisi. Remarquons la transition charmante par laquelle l'auteur ramène le thème dans la seconde partie. L'exécution de cette romance est assez difficile.

La première partie du N° 3 donne un chant gracieux, mais qui n'est pas très-neuf; la seconde partie nous paraît supérieure à la première sous ce rapport; l'ensemble du morceau, traité avec infiniment de science, ne présente pourtant rien d'absolument saillant, tant pour le chant que pour les modulations.

Le N° 4, andante en *la* majeur, est d'une couleur plus grave que tous les précédents; l'harmonie en est pleine et bien nourrie; nous y avons remarqué la quarte juste, employée à plusieurs reprises sans préparation (néanmoins sans que ce fût pour des cadences), et cela avec un effet très-satisfaisant : encore une preuve à l'appui de ce que quelques théoriciens ont avancé, que la quarte juste dans le second renversement d'un accord parfait pouvait fort bien se traiter comme consonnance lorsqu'on savait le faire convenablement.

Dans le même morceau, l'auteur s'est aussi servi d'une manière fort originale de l'accord de quinte-sixte (deuxième renversement).

Il y a beaucoup d'énergie dans le N° 5, 12/8 *la* mineur, et ce qui fait surtout ressortir cette qualité c'est la marche des basses et les figures syncopées des parties hautes. — N° 6, duetto andante 6/8 *la* bémol.

M. Mendelsohn fait entendre dans ce numéro deux mélodies bien distinctes qui alternent, se répondent ou marchent ensemble, mais toujours soutenues par un accompagnement sur lequel elles tranchent avec une merveilleuse netteté; vous diriez un duo pour soprano et baryton: le caractère un peu vague de certaines phrases ne nous a pas permis d'apprécier sûrement la signification générale; toutefois nous avons cru voir qu'il s'agissait d'un dialogue entre deux amants. C'est la première fois (autant qu'il nous est permis de nous en rapporter à nos souvenirs) que nous rencontrons une pareille idée mise à exécution de cette manière.

Les romances de M. Mendelsohn (tant de ce recueil que des deux autres) sont travaillées avec le soin et le talent qui caractérisent toutes ses œuvres, et elles sont considérées, en Allemagne, comme un ouvrage classique, qu'on ne saurait trop recommander aux élèves qui veulent étudier utilement.

G. Kastner.

NOUVELLES.

*** Les débuts vont se succéder à l'Opéra; après celui de madame Stuart, on annonce ceux de trois autres jeunes chanteuses, mesdemoiselles Nathan, Rieux et Barthelemy; l'emploi des basses-tailles nous offrira aussi un candidat, M. Jauca. Puisse ne pas recevoir ici son application ce mot fameux de l'Évangile :

Beaucoup d'appelés, peu d'élus!

*** Duprez a fait lundi dernier sa rentrée par son admirable rôle de Gerido, dont les mélodies tendres et passionnées font si bien valoir tout ce qu'il y a de sensibilité vraie dans son talent et de pathétique dans son organe. Avec lui la foule est partie de l'Opéra; avec lui elle y est revenue.

*** Un début a eu lieu récemment à l'Opéra-Comique, celui d'une jeune chanteuse qui s'est montrée dans le rôle de Madeleine de *Postillon*; l'effet qu'elle a produit était un juste milieu entre la faveur et la disgrâce, juste milieu de froideur et d'indifférence qui ne satisfait personne, ni le public, ni l'artiste, ni l'admirateur. Ce début, comme celui de Mlle Lamy le mois dernier, paraît ne devoir être enregistré que pour mémoire.

*** En attendant que Londres nous renvoie nos charmantes Elsler, le danseur de l'Opéra, Couston, en est déjà revenu.

*** On annonce la mort d'une chanteuse émérite, qui tint longtemps à l'Opéra, sous l'empire, le sceptre des *utilités*, mademoiselle Jannard, que nous nous rappelons encore dans la *Caravane du Caire*, lorsqu'elle entonnait cet air alors si goûté, et qui paraîtrait bien bizarre à la génération d'aujourd'hui :

Ne suis-je pas aussi captive?
Je devrais gémir comme vous.
Des Françaises la gaîté vive
Du sort me fait braver les coups.

C'était là son triomphe; et en général, artiste du troisième ordre, si elle n'eut pas le talent de rien embellir, elle avait du moins le mérite (assez rare dans le rang qu'elle occupait) de ne rien déparer. Elle laisse, dit-on, un héritage de six mille livres de rente.

*** Mademoiselle Fanny Elsler a dansé dernièrement la *cachucha* devant la reine Victoria, et sur la demande de S. M. La jeune reine a bien fait attirer sur elle les lumières de l'Esprit-Saint : on voit qu'elle est bien inspirée.

*** L'empereur Nicolas s'est constitué le joaillier en chef, mais non sans partage, de tout ce qui porte le nom de Taglioni; la belle-sœur de cette charmante Marie, madame Paul Taglioni, la sylphide du théâtre de Berlin, a reçu de l'autocrate russe, pendant son séjour dans la capitale de Prusse, une paire de boucles d'oreilles en diamants d'une grande valeur. Nous lui souhaitons de pouvoir bientôt, comme sa belle-sœur, avoir son *pas de diamants*.

*** On annonce la publication de plusieurs ouvrages posthumes de l'illustre auteur de *Robin des bois*: 1° une symphonie à grand orchestre en *ut* majeur; 2° un concertino brillant pour violoncelle en *re* majeur; 3° un canon à six voix; 4° une collection de quatuors pour deux violons, alto et basse; 5° un chant funèbre à quatre voix avec accompagnement d'orchestre; 6° un solo pour flûte avec accompagnement de plusieurs instruments. Voilà une véritable bonne fortune pour les amateurs de la belle et large musique.

*** *Robert-le-Diable* a été donné à Francfort le 9 juillet pour les représentations de mademoiselle Hasselt, cantatrice de Munich. Le succès a été complet, et le théâtre ne pouvait contenir la foule qui s'y présentait. Quant à mademoiselle Hasselt, c'est une belle personne, douée d'une grande et large voix, dont la partie du bas et du milieu est supérieure aux sons élevés dont elle n'est pas toujours sûre. Sa vocation n'est pas mauvaise pour une cantatrice allemande, mais elle manque d'âme et de chaleur. Le rôle d'Isabelle, qu'elle avait judicieusement chanté, convient mieux à son talent que celui d'Alice. Il nous paraît du reste que cette cantatrice devrait se vouer au chant italien qui est plus dans son individualité. Demain elle chantera la *Norma*. En somme, nous pensons que mademoiselle Hasselt serait une assez bonne acquisition pour le théâtre Italien de Paris.

*** Nous qui avons souvent affaire à la médiocrité vaniteuse et bruyante, nous nous estimons heureux de pouvoir quelquefois signaler le mérite modeste. M. Battu, second chef d'orchestre de l'Opéra, prouve depuis deux ans combien il s'est pénétré des leçons et des exemples de M. Habeneck; il vient, pendant les quinze jours que ce chef habite à passés à Lille, de conduire le bel orchestre qu'il dirigeait par intérim d'une manière qui atteste combien il est digne d'être à la tête d'une réunion de pareils artistes.

*** Le célèbre violon Ernst, après avoir remporté à Lille au dernier Festival tous les suffrages des amateurs de cette ville, vient de traverser Paris pour se rendre dans le midi de la France.

*** Quarante et un mille francs, voilà le chiffre officiel ou officieux de la recette produite par la dernière représentation que Mlle Taglioni a donnée à Londres pour son bénéfice; elle a dansé *la Napolitaine*, le pas de *Diane*, et *la Bayadère*. Elle est engagée à Manchester pour quatre représentations, qu'on lui paie *quinze mille francs*. En vérité ces chiffres-là semblent écrits avec la plume qui a décrit les richesses orientales des *Mille et une Nuits*. Le coup-de-pied d'une danseuse vaut la lampe d'Aladin.

*** Dans un rapide voyage à Bruxelles, M. Duponchel, avec sa consciencieuse exactitude de véritable artiste, a fait dessiner, d'après quelques tableaux du musée de cette ville, les costumes des corps de métiers, tels qu'ils figuraient dans les processions d'autrefois. Ces costumes sont destinés à un ouvrage intitulé *la Sœur des Fées*, où doit être reproduite une fête de la Flandre.

Digitized by Google

*** Point de changements cette année à la salle de la Bourse, par conséquent point de clôture du théâtre, ou tout au moins d'émigration à l'Odéon, comme on l'avait annoncé.

*** Le théâtre de l'Opéra-Anglais va être témoin d'une nouveauté curieuse; on va y jouer une pièce sur William Shakespeare, composée par un descendant de ce grand poëte, et le rôle du barde de l'Angleterre sera rempli par l'auteur, qui porte non-seulement le nom, mais le prénom de son glorieux ancêtre, et qui même, dit-on, présente avec lui une certaine conformité de physionomie.

*** La couronnement de la reine Victoria pourrait presque s'appeler aussi le couronnement de Strauss; cet artiste européen est en ce moment, à Londres, l'âme de toutes les grandes fêtes; nous avons dit que son archet magique avait présidé au bal donné par le duc de Wellington. Le maréchal *Soult* donne aussi un bal; qui appelle-t-il? Strauss. La reine, à son tour, invita l'aristocratie à danser dans son palais, et c'est Strauss qui fait danser les invités de la reine.

*** Jaloux défenseurs de l'honneur et de la dignité personnelle des artistes, il nous appartient, par la même raison, de signaler au mépris ceux d'entre eux qui se montrent indignes de respect d'autrui, en ne sachant pas se respecter eux-mêmes. Une jeune chanteuse du théâtre de Valenciennes vient de s'enfuir sans s'inquiéter de ses devoirs envers son directeur; c'est là de moins ce qu'on raconte, et ce qui mérite d'être flétri, si c'est vrai; on y joint une circonstance d'un romanesque assez bouffon. Pendant que la voiture qui entraînait la fugitive vers Paris changeait de chevaux à Péronne, une autre voiture arrivait en même temps dans cette ville, revenant de la capitale; et quel était le voyageur de cette seconde voiture? le directeur même de Valenciennes, qui était allé chercher un ténor, et en s'occupant de compléter sa troupe, ne se doutait guère de l'incident qui dans le moment même venait d'y laisser un vide.

*** *Polyeucte!* tel est le chef-d'œuvre cornélien sur lequel Donizetti porte une main hardi pour le couvrir de ses notes. Polyeucte! cette grande physionomie, ce type de l'enthousiasme religieux siéra bien, nous n'en doutons pas, à notre Nourrit; mais il faudrait que la flamme de son inspiration tragique s'allumât au foyer du génie d'un Rossini ou d'un Meyerbeer, pour qu'il n'y eût point un trop grand contraste entre le sublime du poëte, la verve du chanteur, et la musique qui servira d'intermédiaire entre eux.

*** On signale à Naples un événement dramatique assez curieux; il s'agit d'un de nos confrères en critique musicale, le docteur Lorenzo Borsini, éditeur et rédacteur en chef du *Globo* et du *Vesuvio*, feuilles consacrées particulièrement aux théâtres lyriques. Profond littérateur, grand connaisseur en musique, excellent chanteur et pianiste lui-même, notre critique était sans pitié pour quiconque lui martyrisait les oreilles par une mauvaise composition ou une exécution vicieuse: aussi était-il devenu la terreur des artistes. Les enfin d'être leur fléau, il voulut être leur camarade, parodiant Sylla qui redescendit un beau jour simple citoyen au milieu des citoyens décimés par ses proscriptions, il vient donc de débuter au théâtre de *San Carlo*, dans le Bartholo d'*il Barbiere di Siviglia*. Accueilli d'abord par une explosion de sifflets vengeurs pareille aux éruptions du Vésuve, il a désarmé le public par la manière admirable dont il a chanté son grand air; et comme les hommes passent volontiers d'un extrême à l'autre, la réaction l'a porté aux nues. Le directeur du *San Carlo* s'est empressé de l'engager comme *primo basso cantante* au prix de 120 ducats (480 fr.), c'est-à-dire 20 ducats (80 fr.) de plus que la prime donna actuelle, Mme Ronzi. Nous citons le fait comme on le raconte; mais nous avouons qu'il nous semble tant soit peu suspect de mensonge ou tout au moins d'exagération. D'abord il n'y a point de *grand air* dans le rôle de Barthelo d'*il Barbiere*; l'*aria* de la partition est plutôt un morceau de scène qu'un morceau de chant; de plus, le rôle de Barthelo lui-même n'appartient pas à l'emploi des premières basses; enfin, dans quel théâtre a-t-on vu le *basso* payé plus cher que la *prima donna*?

*** Les amateurs de Lille, pour reconnaître le zèle et le talent supérieur qu'avait mis M. Benard à diriger les chœurs dans le beau Festival dont nous avons rendu compte, viennent d'offrir une médaille à cet habile artiste, auquel l'autorité locale prépare, assure-t-on, une autre récompense. Il est probable qu'il va obtenir le privilége du théâtre de Lille. Il ne saurait tomber en des mains plus dignes de servir d'auxiliaire aux progrès de l'art véritable.

*** Quoique la partition de *Guillaume Tell*, soit par la date l'aînée de celles de *Robert* et des *Huguenots*, sur beaucoup de théâtres elle a fait son apparition bien après les deux chefs-d'œuvre de Meyerbeer; au Havre, par exemple, elle n'était connue jusqu'à présent que de réputation; elle vient enfin d'y être exécutée pour la première fois au commencement de ce mois avec succès: avons-nous besoin de le dire? Les mélodies rossiniennes ont trouvé d'habiles interprètes dans Auguste Nourrit, *Arnold*; Mme Mernette, *Mathilde*; et Batiste, *Guillaume Tell*.

*** Un littérateur distingué, M. Léon Halevy, l'un des auteurs du *Dilettante d'Avignon* le premier ouvrage on son frère ait préludé aux beautés supérieures de *l'Éclair*, de la *Juive* et de *Guido*, vient de confier un ouvrage en un acte, intitulé *la Visière*, reçu au théâtre de la Bourse, à notre collaborateur, M. Elwert, lauréat de l'Institut, et l'un des jeunes compositeurs sur lesquels l'école nouvelle fonde ses espérances d'avenir.

*** La galerie de la presse vient de publier, avec le portrait de Giacomo Meyerbeer, une notice intéressante de M. Méry, sur cet illustre coryphée de l'art moderne. Ses ouvrages y sont appréciés avec une hauteur de vues qui ne fait pas moins d'honneur au panégyriste qu'au héros même du panégyrique. Il ne fallait pas moins que l'imagination d'un vrai poëte pour bien juger celle du compositeur qui a peut-être mis le plus de poésie dans la musique.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

LE PENSIONNAT,

RECUEIL

De Morceaux brillants,

SUR DES MOTIFS FAVORIS

POUR LE PIANO A 4 MAINS;

PAR

Charles Schunke.

Œuvre 52. — N° 1 à 12. — Chaque : 6 fr.

N. 1 Divertissement sur l'Éclair.
2 Souvenir de la Styrie, fantaisie pastorale.
3 Fantaisie sur un air russe.
4 Fantaisie sur Robert-le-Diable.
5 Fantaisie sur la Norma.
6 Rondo français.
7 Rondo-valse, sur des valses de Strauss.
8 Halte des Bohémiens, fantaisie sur la Preciosa de Weber.
9 Variations sur la cavatine de la Zelmira.
10 Bacchanale sur le chœur des Buveurs de la Juive.
11 Variations sur le septuor du Duel des Huguenots.
12 Variations sur un air autrichien.

Les 12 numéros, pris ensemble, net 30 fr.

CHEZ J. MEISSONNIER, 22, RUE DAUPHINE.

AD. LECARPENTIER.	Méthode de piano à l'usage des enfants.		9.
GASSE.	—	de violon.	25
CHEVILLARD.	—	complète de violoncelle.	18
DUVIVIER.	—	de contrebasse.	12
FERD. BERR.	—	de clarinette	36
GOTTERMANN.	—	de cornets à 2 pistons.	12
—	—	— à 3 pistons.	12
MERCAL.	—	de cor.	9
BERR et CAUSSINUS.	—	d'ophicléide.	15
— et DIEPPO.	—	de trombonne.	12

ROMANCES NOUVELLES DE MADEMOISELLE L. PUGET.

Je t'un veux, Lorraine.	2
Les chant de ma Provence.	2

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ etc.

5e ANNÉE. — N° 29.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 22 JUILLET 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envoi d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Le crâne de M. de Talleyrand. — Le lac de Como, par F. LISZT. — Riée, par PANOFKA. — Nouvelles — Annonces.

LE CRANE DE M. DE TALLEYRAND.

Dès qu'un homme extraordinaire vient de mourir, la phrénologie n'a rien de plus empressé que de s'en procurer le crâne pour le soumettre à ses investigations. Le mort est-il un criminel dont la tête est tombée sous le glaive de la justice, est-ce un fou de Bicêtre ou de Charenton, le phrénologue a la satisfaction extrême de pouvoir s'emparer du crâne *in naturâ*, qu'il placera dans sa collection, ou que l'on verra dignement figurer dans quelque musée cranologique. Hors ces conditions, il n'y a pas moyen d'obtenir la tête tant désirée, à moins toutefois qu'il ne se trouve, par une rare exception, un individu qui par intérêt pour la science ou par un dévouement tout particulier, en fasse, de son vivant, le précieux cadeau, en la léguant par testament; et encore ce testament n'est-il pas toujours à l'abri d'oppositions légales. On a vu dernièrement un commissaire de police antiphrénologue saisir impitoyablement une tête, la remettre dans la bière, et dresser procès-verbal contre un malheureux médecin qui, au nom de la science et de son droit, réclamait en vain son unique part dans un modeste héritage! Mais il y a des consolations pour tout. Heureusement l'art peut remplacer la nature; un crâne peut être moulé en plâtre, et la copie, représentant exactement les bosses, servira aussi bien que l'original aux démonstrations scientifiques.

Nous n'avons pas besoin de dire qu'on a eu recours à cet expédient pour la tête du grand diplomate qui fait l'objet de cet article.

Si jamais un crâne a dû tenter la curiosité des phrénologues, c'est, à coup sûr, celui du prince de Talleyrand. Cette tête mystérieuse, qui pendant plus d'un demi-siècle n'a pu être devinée, allait enfin subir un examen approfondi de la part d'une science qui, au seul toucher, à la seule vue de la conformation extérieure, prétend deviner les penchants, les sentiments et toutes les qualités intellectuelles. Aussi voyez-la, cette science, comme elle est fière aujourd'hui du résultat de ses nouvelles investigations. « La phrénologie en présence de M. de Talleyrand (dit M. Place) a été singulièrement confirmée. Cette tête sera à jamais une preuve de plus en faveur de ses renseignements. » Une satisfaction si grande devait sentir le besoin de s'épancher avec éclat dans un vaste auditoire. La société phrénologique organisa donc une séance solennelle, annonçant aux bienheureux invités l'*examen phrénologique de la tête du prince de Talleyrand*. Les curieux affluèrent; quelques dames même avaient pris place dans l'auditoire.

On apporta le crâne précieux, c'est-à-dire le moule exécuté par M. Guy, et sur lequel on avait soigneusement tracé les lignes divisionnelles et les indications précises de chacune des cavités et des proéminences; vous eussiez dit une mappemonde, une petite hémisphère avec les démarcations des divers pays dont on allait vous indiquer les habitants.

M. Place commença sa démonstration. Ce serait trop nous écarter de notre spécialité que de reproduire ici les détails de cet exposé lucide et savant; nos lecteurs, musiciens ou amateurs, prendront peu d'in-

Digitized by Google

térêt à savoir que le patriarche des diplomates possédait trois degrés et demi de *sécrétivité*, tandis qu'il n'avait qu'un degré et demi de *destructivité*, et que l'*amativité*, la *combativité*, l'*acquisivité* et la *constructivité* se montaient chacune à trois degrés. Nous ne parlerons pas non plus de l'*habitativité* ou *concentrativité*, de l'*affectionnivité* ou *adhésivité*, ni de l'*alimentivité*, ni de l'*approbativité*, qui, jointes à l'*amativité*, à la *consciencioslité* et à la *merveillosité*, formeront un petit glossaire phrénologique aussi curieux que neuf; mais si nous laissons de côté tous ces organes et bien d'autres qui se sont trouvés avec plus ou moins de développement dans le crâne en question, nous parlerons de préférence d'un seul qui lui a presque entièrement manqué : c'est l'organe de la musique, ou bien (s'il nous était permis d'essayer à notre tour la formation d'un mot qui pût dignement figurer dans la liste de ceux qu'on vient de lire) la *musicalitivité*.

M. Place a raconté à l'assemblée que, dès qu'il eut aperçu le crâne de M. de Talleyrand, il s'était aussitôt écrié :

Cet homme, assurément, n'aimait pas la musique !

Il eut la joie extrême d'entendre constater à l'instant même ce que la science venait de lui révéler. Le médecin qui procédait à la dissection pour l'embaumement du corps lui répondit : « Ah ! Monsieur, cela est parfaitement exact; il a souvent déclaré qu'il ne pouvait pas concevoir le plaisir qu'on goûtait à entendre exécuter des morceaux de musique. » Quel triomphe pour la phrénologie ! aucune des indications qui, dans la région antérieure latérale du crâne annoncent la disposition musicale n'existe sur cette tête, et les paroles du prince même sont là pour confirmer les inductions du système cranologique.

Et cependant les incrédules persistent à douter d'une science qui dorénavant devrait être à l'abri de toute attaque. « En consultant la vie de M. de Talley» rand, dit un de ces sceptiques, on voit qu'il donnait » souvent des concerts, à Londres, à Paris, à Vienne, » dans toutes les capitales qu'il a habitées. Il faisait » même des frais considérables pour ces soirées rem» plies d'harmonie et de mélodie; il y attirait à » grand renfort d'argent et de récompenses les artistes » les plus distingués; il entretenait de ses deniers deux » jeunes élèves sur lesquels l'art musical fondait les » plus belles espérances (1). Qu'aurait fait de plus un » mélomane de goût et de distinction? N'en serait il pas » comme de l'*alimentivité* ? Les dîners que donnait » M. de Talleyrand étaient comme les concerts de ses » salons, offerts aux personnes qu'il conviait : il n'en » gardait rien pour lui. Il obéissait, avec la splen» deur courtoise qu'il a toujours déployée, aux fas» tueuses exigences de sa position élevée. M. de Tal» leyrand, avec la proéminence de l'*alimentivité*, n'a » jamais été gourmand; sans la protubérance de la » musique, il a presque été musicien. Que va faire la » phrénologie ? »

Ce qu'elle va faire? elle s'appuiera sur les paroles mêmes de M. de Talleyrand. Mais oubliera-t-elle que *la parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée?*

***

(1) Nous ajouterons à cela que le prince de Talleyrand a eu auprès de lui, pendant vingt-deux ans, le célèbre compositeur Neukomm, et qu'il s'était attaché le pianiste Dussek pour la direction de ses concerts.

EXTRAIT DES LETTRES D'UN BACHELIER ÈS-MUSIQUE.

LE LAC DE COMO.

A M. L. de R.

Bellagio, 20 septembre.

Lorsque vous écrirez l'histoire de deux amants heureux, placez-les sur les bords du lac de Côme. Je ne connais pas de contrée plus manifestement bénie du ciel; je n'en ai point vue où les enchantements d'une vie d'amour paraîtraient plus naturels. Les contrées alpestres, si grandes, si majestueuses, le sont trop peut-être pour notre petitesse. Leur grandeur écrase l'homme plutôt qu'elle ne l'élève. La permanence des glaciers l'avertit trop de son instabilité; la pureté immaculée des neiges éternelles est un reproche muet à sa conscience ternie; les masses de granit suspendues sur sa tête, la sinistre verdure des sapins, un rude climat, les terreurs de l'avalanche, et la voix ininterrompue qui gronde au fond des abîmes, sont d'austères symboles d'une destinée qui s'accomplit, toujours menacée dans l'ombre d'une fatalité irrévocable. Mais ici, sous un ciel bleu, dans une molle atmosphère, le cœur se dilate, et les sens s'ouvrent à toutes les joies de l'être. Des montagnes partout accessibles nous appellent sur leurs cimes verdoyantes; une riche culture a fécondé leurs pentes; le châtaignier, le mûrier, l'olivier, le maïs et la vigne promettent l'abondance. La fraîcheur des eaux tempère l'action d'un soleil ardent; aux jours splendides succèdent les voluptueuses nuits. L'homme respire librement au sein de cette nature amie; l'harmonie de ses rapports avec elle n'est point troublée par des proportions gigantesques; il peut aimer, il peut rêver et jouir, car il semble ne faire que prendre sa part de la félicité universelle. Oui, mon ami, si vous voyez passer dans vos rêves la forme idéale d'une de ces femmes dont la beauté d'origine céleste n'est point un piége pour les sens, mais une révélation pour l'âme; si près d'elle vous apparaît un jeune homme au cœur droit et sincère, imaginez entre eux une touchante histoire d'amour, et commencez-la par ces mots : *Sur les rives du lac de Côme.*

Vers le milieu du lac, à l'endroit où il se sépare en deux branches dont l'une s'étend jusqu'à Lecco, et l'autre vient mourir à Côme, le joli village de Bellazio s'élève en amphithéâtre. Et d'abord remarquez l'euphonie de ces noms d'origine grecque. Vous autres Parisiens, quand le saule des bains Vigier commence à poindre, quand le premier tonneau d'arrosage qui se montre sur les boulevards vous avertit que le printemps est venu, vous allez en goûter les charmes à Antiéres, à Pantin, à Montmartre; ici nous disons : Je vais à Lecco, je viens de Toreno, je retourne à Delphe. La différence des noms ne caractérise-t-elle pas assez la différence de notre prosaïque patrie et de ces poétiques campagnes ?

De la maison où j'habite, j'entends la plainte mélancolique des ondes expirant sur les cailloux, et je vois les derniers rayons du soleil couchant dorer la montagne. Si vous saviez quelles teintes magiques il jette aux flots en les quittant ! Tantôt vous les voyez d'un rose transparent, pareil à un beau rubis un peu pâle, tantôt ardents et rougeâtres comme les sables du désert; quelquefois le pourpre, le violet, l'orangé se mêlent et se confondent, produisant une couleur fantastique impossible à décrire.

Je serais honteux de vous dire combien de soirs j'ai

Digitized by Google

passés dans l'oubli de toutes choses, contemplant d'abord, puis ne contemplant même plus, perdu, abîmé dans une extase inénarrable, sentant mon âme en quelque sorte *hors de moi*, emportée sur un de ces rayons vers les sources éternelles de toute beauté! Que de fois je me suis senti tout prêt à briser l'instrument infime qui me sert d'interprète, désespérant de jamais rendre la plus minime partie de ce que j'avais éprouvé! Pauvres, pauvres artistes que nous sommes, en vérité! il est de courts instants où il nous semble avoir l'intuition des choses divines; où nous sentons en nous comme une mystérieuse conception, comme une compréhension surnaturelle de l'harmonie des mondes; mais aussitôt que nous voulons donner un corps à nos sensations, fixer ces élans fugitifs de l'âme, l'illusion s'anéantit, le dieu disparaît, et l'homme reste seul en présence d'un œuvre sans vie, que les regards de la foule achèveront bientôt de dépouiller pour lui de son dernier prestige. Pauvres artistes, contents de vous et de vos œuvres! osez donc les considérer aux clartés resplendissantes du soleil couchant, et dites encore qu'elles doivent être immortelles!

Souvent, dans la plus forte chaleur du jour, nous allons nous reposer sous les platanes de la Villa-Melzi, nous lisons la *Divina Commedia* assis au pied du marbre de Bomelli; le Dante conduit par Béatrix. Quel sujet! et qu'il est dommage que le statuaire l'ait si mal compris! qu'il ait fait de Béatrix une femme épaisse et matérielle; du Dante, quelque chose de mesquin, d'étriqué, une manière de pauvre honteux et non pas *quel signor de l'altissimo canto*, comme il a dit lui-même en désignant Homère! Mais pour comprendre Dante il a fallu Michel-Ange! Vous l'avouerai-je pourtant? dans ce poëme immense, incomparable, une chose m'a toujours singulièrement choqué, c'est que le poëte ait conçu Béatrix, non comme l'idéal de l'amour, mais comme l'idéal de la science. Je n'aime point à trouver dans ce beau corps transfiguré l'esprit d'une docte théologienne, expliquant le dogme, réfutant l'hérésie, discourant sur les mystères. Ce n'est point par le raisonnement et la démonstration que la femme règne sur le cœur de l'homme; ce n'est point à elle à lui *prouver* Dieu, mais à le lui faire pressentir par l'amour, et à l'attirer après elle vers les choses du ciel. C'est dans le sentiment, et non dans le savoir, qu'est sa puissance: la femme aimante est sublime, elle est le véritable ange gardien de l'homme; la femme pédante est un contre-sens, une dissonance, elle n'est nulle part à sa place dans la hiérarchie des êtres.

J'avais joui jusqu'à cette heure du plus profond incognito à Bellazio, bien que je frappasse à bras raccourcis sur un piano de Vienne, en deuil de presque toutes ses cordes; personne n'imaginait d'y faire la moindre attention, ni de soupçonner en moi autre chose qu'un amateur doué d'un assez robuste poignet. Mais aujourd'hui, en rentrant au logis, je rencontre le commissaire de police qui me salue; mon hôte s'informe avec sollicitude si je suis content de mon dîner, et je m'aperçois qu'en me rasant mon barbier Gerompino fait mousser son savon d'un air plus important et plus respectueux tout à la fois que d'ordinaire. J'ai bientôt le mot de cette énigme. En parcourant la Gazette de Milan, j'y vois que l'ami Ricordi, désireux de vendre mes compositions dont les vitres sont encombrées, annonce à l'heureuse Italie, qui ne se doutait guère de son bonheur, qu'elle possède en ma personne le premier pianiste du monde, et que je n'ai point de rival *nel genere fantastico ed inspirato*. Notez bien ceci, cher Louis, le *genre inspiré*: je vous recommande particulièrement le *genre inspiré* pour votre prochain poëme. J'ai, du reste, acquis dans la contrée une autre sorte de popularité qui vous ferait bien rire, et qui m'oblige à restreindre infiniment le nombre de mes promenades sur terre ferme. Figurez-vous que je ne saurais pas faire un pas sans être entouré, précédé, suivi de tous les enfants du canton. Vous savez que j'aime les enfants, non pas que je croie voir en eux, comme c'est l'usage, des anges d'innocence et de pureté, je sais qu'ils ont dans la proportion de leur être physique tous nos défauts et tous nos vices; mais l'expression même des ces défauts et de ces vices a je ne sais quelle grâce sur leur frais visage. Le regard avide du bambin auquel je donne une dragée me charme; plus tard, le même regard de l'homme auquel je jetterai un sou me fera pitié, si je parviens même à me défendre du mépris. Me trouvant donc ces jours passés à une fête de village, je m'amusais à livrer toute une boutique de gâteaux et de fruits au pillage de ces marmousets, prenant plaisir à les voir se ruer les uns sur les autres et se disputer avec une incroyable énergie des bribes de macarons tout imprégnées de poussière, ou des figues écrasées entre leurs doigts poudreux. Vous jugez la popularité que me valut un divertissement aussi princier! Maintenant, quand le malheur veut que je rencontre sur mon chemin quelque marchand ambulant, quelque vendeur de pain d'épices, à l'instant et comme par enchantement je vois surgir autour de moi une trentaine de gamins dont les regards vont avec anxiété de moi à la boutique et de la boutique à moi. Il n'y a pas à dire, il faut que tout y passe et que mon dernier sous s'en aille. Le marchand me prend pour un fou; les paysans pour un homme qui ne sait que faire de son or; les plus avisés, pour un Anglais qui s'ennuie.

J'ai appris depuis mon départ que j'avais été dépassé de fort loin dans mes libéralités par un de ces Anglais qui promènent le spleen à travers le monde, et qui font si sérieusement des choses risibles. Celui-ci, aux premières neiges, avait imaginé de s'établir sur la place du village à l'issue de la grand'messe, et se tenant comme une cible, il donnait son nez épais et aviné pour but à mes mangeurs de croquignolles. Quiconque parvenait à le toucher avec une boule de neige recevait cinq francs de récompense. Vous jugez la joie, les cris, les exclamations turbulentes à chaque boule de neige qui venait s'aplatir sur ce nez robuste, à chaque écu qui passait de la poche doublée de soie du *milord* dans le gousset troué d'un de ces fraocs vaurieos.

Je vous ai parlé des fêtes de village; elles ont généralement lieu aux jours consacrés à la madone. Dès la veille, elles sont annoncées par l'ébranlement continu d'une petite cloche au timbre clair, qu'ils appellent *campanella di festa*, et dont les notes, pressées sur un rhythme capricieux, varié à l'infini, sèment l'air de gaieté et d'allégresse. Nous ne connaissons point dans le Nord ces cloches folâtres; les nôtres sont graves, sérieuses; elles rendent témoignage de l'esprit contraire des deux catholicismes, dont l'un s'est empreint des sombres mythes de la Scandinavie, tandis que l'autre a retenu comme un parfum de Grèce, comme un ressouvenir du paganisme. Comment ne pas se rappeler les anciens sacrifices à Vénus, en voyant dans les solennités de jeunes filles et de jeunes garçons apporter à l'autel des paniers ornés de fleurs, contenant des gâteaux, des fruits et jusqu'à des volailles, que le

Digitized by Google

prêtre bénit, et qui se vendent ensuite au bénéfice de la fabrique? Les processions sont choses grotesques : figurez-vous une longue file de femmes, la plupart vieilles, la tête enveloppée d'un châle crasseux en guise de voile, chantant d'une voix aigre les litanies; suivent des hommes porte-cierge, affublés d'une robe étroite comme une gaîne de parapluie, en toile jadis rouge, à laquelle le temps et l'inclémence des saisons ont donné toutes les nuances des feuilles d'automne. Puis une statue de madone grimaçante et bariolée, portée sous un dais rapiécé. Tout cela ressemble plus à l'ignoble parade d'un charlatan qu'à une cérémonie du culte du vrai Dieu. Malgré la réputation faite aux gosiers italiens, je n'ai point encore entendu chanter juste dans ce pays, si ce n'est pourtant à trois jeunes filles que nous surprîmes ces jours passés chantant en partie, dans leur dialecte un peu rude, de ravissantes mélodies. Je voulus en noter quelques-unes pour vous les envoyer, et nous les priâmes de recommencer. Elles hésitèrent longtemps, se regardant l'une l'autre d'un air moitié confus, moitié espiègle, jusqu'à ce qu'enfin la plus jeune, moins timide ou plus friande de gloire, entonna de tous ses poumons la chanson nationale *Barborin*, *speranza d'oro*, les autres la suivirent. Nous ne nous lassions pas de les regarder, ces trois belles jeunes filles au teint pâle, aux grands yeux noirs assez écartés, aux dents d'ivoire, de vrais types de Luini. La coiffure universellement adoptée dans le pays par les femmes de la classe ouvrière est on ne saurait plus pittoresque : elles rassemblent leurs cheveux en tresses sur le derrière de la tête, et les attachent avec de longues épingles d'argent formant éventail. Ces épingles coûtent quelquefois jusqu'à 50 et 60 fr.; ce sont les épargnes de plusieurs années. Mais les coquettes regarderaient comme une honte de renoncer à cet agrément, qui d'ailleurs sied à merveille à leur visage et à leur brune chevelure.

Nous passons la plus grande partie de nos journées en barque, à parcourir les bassins d'aspects si divers que forment les montagnes en se rapprochant et en s'éloignant tour à tour; une multitude de villas se mirent dans les eaux. En face de nous est la villa Sommariva, où nous trouvons une Lise Joconde, la troisième prétendue originale, et un magnifique bas-relief de Thorwaldsen, représentant le triomphe d'Alexandre. Ce bas-relief, qui a coûté un million, est plutôt remarquable par les détails que par l'effet de l'ensemble. On pourrait peut-être reprocher à l'artiste une sorte de parcimonie dans la composition; le nombre des personnages qui forment les différents groupes du cortége est singulièrement restreint : *un* pêcheur à la ligne commence la série de ces groupes; puis vient *une* barque de transport; *trois* personnages représentent les peuples sur les murailles de Babylone; puis viennent *deux* musiciens, etc., etc. Ainsi que j'ai déjà eu occasion de le remarquer dans plusieurs de ses ouvrages, Thorwaldsen excelle surtout dans les figures au repos, dans les têtes de vieillards; la nature de son talent est calme et noble. Dans ce bas-relief, la figure du fleuve le Tigre et les têtes des mages sont extrêmement belles; mais les figures plus mouvementées, et malheureusement aussi celle d'Alexandre ne répondent point à la perfection des premières. Cette grande œuvre de la sculpture antique, un Andromède et quelques statues de Canova, dédommagent amplement le voyageur enthousiaste du désappointement qu'il a éprouvé dans les jardins où l'asperge et le navet montrent insolemment leurs tiges utilitaires aux endroits privilégiés où l'on s'attendait à respirer le parfum de la tubéreuse et de l'émerocale. Au fond de l'une des anses les plus sombres du lac est la villa Plinianа, où coule avec impétuosité la fameuse source intermittente décrite par Pline; elle forme à l'intérieur des cascades d'un effet bizarre. L'aspect de cette villa, adossée à la montagne, avec ses salles découvertes et ses cours d'eau qui la traversent en tous sens, est unique en son genre. Tout près de nous, la villa Serbelloni livre aux vents les têtes sombres de ses mélèzes; assise sur un immense rocher à pic, elle domine tout le pays. Des travaux considérables s'y poursuivent avec activité. Il est aisé d'en faire une des plus belles habitations de l'Europe. Ces trois maisons, qui joignent par des jardins, appartiennent à Mme Pasta; celle du milieu est la copie en petit du théâtre de la Scala. La grande cantatrice a voulu que les lieux où elle cherche le repos fussent semblables à ceux où elle trouva la gloire. Vous voyez qu'à toutes ses autres séductions, notre lac chéri joint encore l'attrait indéfinissable des souvenir. On aime à se dire, en s'abandonnant aux impressions de la jouissance présente : Ici les deux Pline ont écrit peut-être leurs plus belles pages; là, Paul-Jove a joui en épicurien de la vie; plus loin, sous ces ombrages, reposent les cendres de Volta. Ces vieilles tours féodales restées debout là-haut, c'est *Musso*, qui servit d'asile à Jacques Triwulgio, c'est le *Baradello*, où les Tomasques luttèrent si souvent contre d'illustres brigands, les Visconti et les Sfarza. Et si nous nous rapprochons des temps modernes, nous trouvons la villa d'Este, où s'est perpétuée la mémoire aimée de la princesse du Galles et le palais où demeura Napoléon Bonaparte, ce jeune homme pâle et frêle qui vint dans ces contrées prendre, avec l'épée de César, la couronne de Charlemagne.

Le soir, nous nous donnons le divertissement de la pêche au flambeau. Armés d'un long harpon, véritable trident de Neptune, nous glissons sur les eaux, épiant le poisson endormi ou ébloui par l'éclat de la torche qui brûle sur le devant de notre barque. On entend de tous côtés le son des clochettes, que les pêcheurs attachent la nuit à leurs filets, afin de les retrouver plus facilement quand le courant les entraîne. Ce son, qui s'allie toujours pour nous à l'idée des troupeaux, fait une impression singulière lorsqu'il vient à nous du sein des eaux. On dirait que l'on va voir apparaître les troupeaux sous-marins de Glaucus, et quelque vision de ce genre n'étonnerait point trop dans un pays où la fantaisie est si naturellement surexcitée.

Mais, adieu, mon ami, voici plus de cinq minutes que je ne sais ce que j'écris. J'entends sous mes fenêtres une délicieuse harmonie; trois admirables voix chantent sans accompagnement le trio de *Guillaume Tell*; je demande quels sont ces grands artistes; on me dit que ce sont les comtes Belgiojoso, qui, me sachant à Bellazio, me donnent une sérénade. Je cours les remercier, et surtout les prier de chanter encore. Je n'ai jamais rien entendu de comparable à ces trois voix portées sur les eaux, s'élevant et se perdant dans la nuit étoilée.

J. Liszt.

FERDINAND RIES.

Ferdinand Ries naquit à Bonn en 1784. Son extrême amour pour l'art semble un héritage de famille, car son père était maître de chapelle de l'électeur de Co-

Digitized by Google

logne, dont son grand-père avait été le premier violon. Son goût et ses dispositions pour la musique se manifestèrent de très-bonne heure : à l'âge de cinq ans, il commença son éducation musicale sous son père et ensuite sous le célèbre violoncelliste Bernard Romberg. On lui avait déjà promis une place dans l'orchestre de l'électeur de Cologne, lorsque la guerre renversa toutes ses espérances et ruina son père, qui perdit sa place et une partie de sa fortune. Ries fut longtemps privé, par ces événements, de leçons et de conseils, mais il y suppléa par une lecture assidue des livres qui traitaient de basse fondamentale. Il avait environ treize ans, lorsqu'un ami de son père l'emmena à Arnsberg en Westphalie, afin de lui faire enseigner la composition par un organiste de quelque célébrité dans cette contrée; mais il se trouva que l'élève était plus habile que le maître, qui fut obligé de renoncer à l'entreprise, et proposa à Ries de lui apprendre à jouer du violon. Il accepta faute de mieux, et resta neuf mois à Arnsberg, puis revint à la maison paternelle. Pendant deux ans qu'il y demeura encore, il s'appliqua à l'étude de son art. Comme exercices il mettait en partition les quartetti d'Haydn, de Mozart, et le *Requiem* de Mozart. En 1801, le même ami l'emmena à Munich; il y fut abandonné à ses propres ressources. Au milieu des circonstances fâcheuses et décourageantes qui, à peu d'exceptions près, accompagnèrent ces années de son existence, il déploya une fermeté, une énergie et une indépendance d'âme rares à l'âge qu'il avait alors. Il resta seul à Munich avec peu d'argent et la perspective d'un assez triste avenir. Il chercha à se procurer des élèves, et fut réduit à copier de la musique à trois sous la feuille; cependant il sut trouver dans ces chétives ressources le moyen d'économiser quelques ducats pour se transporter à Vienne, où il avait lieu d'espérer dans la protection de Beethoven. Ce grand maître avait été dans sa jeunesse l'ami intime du père de Ries (on sait que Beethoven était aussi né à Bonn), et ce dernier faisait des œuvres de Beethoven son étude principale. Il quitta Munich avec sept ducats, et arriva à Vienne avant de les avoir épuisés. Ses espérances ne furent pas déçues. Beethoven le reçut avec une bonté trop rare, malheureusement, chez les hommes parvenus à un haut degré de mérite et de distinction. Beethoven accorda à Ries sa protection, ses conseils et sa bourse. Il fut le seul à qui Beethoven permit de prendre le titre de son élève.

Le premier service que celui-ci rendit à son maître, ce fut la correction des parties du *Christ au mont des Oliviers*, pendant l'achèvement pressé de cet admirable ouvrage. A sa première apparition, Beethoven lui donna son célèbre concerto en *ut* mineur, alors manuscrit. Ries le pria de lui composer une cadence; mais Beethoven désira qu'il la composât lui-même, et l'élève s'acquitta de sa tâche à la satisfaction de son maître, qui ne trouva qu'un passage trop difficile et trop compliqué pour être tenté par un débutant; il le lui fit répéter, et voyant qu'il bronchait à ce passage épineux, l'engagea à ne pas le tenter; l'orgueil du jeune artiste fut piqué, il travailla tant qu'il se rendit maître du passage. Le moment du début arrivé, il se mit au piano et obtint un beau succès, après le premier soin, arriva la cadence : le jeune homme n'eut pas le courage de supprimer ce qu'il regarda comme une heureuse et puissante inspiration. Il avança avec hardiesse et réussit complétement. Beethoven, qui était à côté de lui pour lui tourner la feuille, ravi, laissa éclater sa joie aux yeux de l'assemblée, mais dit plus tard à son élève que s'il eût échoué il ne lui aurait plus donné une leçon.

Beethoven ne trouvait pas en lui-même les facultés spéciales pour développer avec clarté et précision la basse fondamentale et la composition; il envoya Ries à Albrechtsberger, maître reconnu de tous les compositeurs; ce dernier étant très-vieux, avait déjà renoncé à l'enseignement, mais la recommandation de Beethoven et la tentation d'un ducat par leçon triomphèrent de ses résolutions. Les ducats du pauvre Ries, au nombre de vingt-huit, s'envolèrent bientôt, et il fut de nouveau réduit à ses livres.

Là se borna toute l'instruction qu'il reçut dans la science musicale, circonstance bien remarquable si l'on considère tout ce qu'il produisit depuis. Sa mémoire était d'une immense étendue : avant d'aller à Vienne il savait par cœur une grande partie des fugues de Sébastien Bach, et des œuvres de Mozart et de Beethoven. Depuis, dans ses propres compositions, il n'a souvent noté que les parties d'orchestre, laissant la partie de piano en blanc, au grand embarras de ceux qui lui tournaient les pages. Il resta à Vienne jusqu'en 1805, où il se trouva de nouveau en contact avec l'armée française, et désigné pour la conscription; car Bonn, où était sa famille, se trouvait au pouvoir des Français : il fût obligé de retourner dans sa patrie pour ne pas exposer, par sa désobéissance, son père et sa famille. Le jour où il devait rejoindre son régiment, sous peine d'être déclaré déserteur, était déjà fixé. Il partit donc au mois de décembre pour faire péniblement et à pied le voyage de Vienne à Leipsick, par Prague et Dresde, direction qu'il avait été forcé de prendre, ne pouvant obtenir de passeport pour retourner directement, parce que l'armée d'Austerlitz s'avançait alors sur Vienne.

Tous les moyens de transport étaient accaparés par ceux qui avaient plus d'argent et de pouvoir que le jeune musicien. Arrivé à Coblentz, il se livra immédiatement aux commissaires de la conscription, et fut exempté parce qu'à la suite de la petite verole il avait perdu l'usage d'un œil.

Ries se rendit à Paris, où il passa près de deux ans; il y eut alors peu de succès. Plusieurs de ses ouvrages, que tous les éditeurs de Paris refusèrent même à bas prix, furent depuis gravés dans toutes les villes de l'Europe et par deux ou trois éditeurs de Paris même. Il ne trouva pas non plus beaucoup d'élèves, et là, pour la première fois, il sentit le découragement. Il eut l'idée d'abandonner son art, et chercha une place dans le gouvernement; heureusement il fut dissuadé par l'ami même auquel il s'était adressé pour obtenir un emploi, et qui lui conseilla d'aller en Russie tenter la fortune.

En passant par Vienne, il rencontra encore l'armée française lorsqu'elle marchait sur cette capitale en 1809. Il fut envoyé aux casernes pour y être avec tant d'autres enrôlé et discipliné; mais l'approche des Français fut si rapide, que ces mesures furent reconnues tardives et inutiles, et les recrues autorisées à regagner leurs foyers. Ries partit pour la Russie; c'est là qu'il commença à trouver le dédommagement de ses peines et le succès qui devait couronner en lui la réunion du mérite et du travail. Il passa par Cassel, Hambourg, Copenhague et par la Suède. Partout il trouva de nombreux encouragements et des triomphes. Ce voyage fut cependant marqué par cette fatalité qui semble l'avoir poursuivi toutes les fois qu'il s'est trouvé dans le voisinage des forces militaires; car le vaisseau sur

Digitized by Google

lequel il partit de la Suède fut pris par les Anglais, qui retinrent leurs prisonniers pendant huit jours sur un étroit rocher. Arrivé enfin à Pétersbourg, il y trouva son ancien maître, Bernard Romberg; tous deux réunis voyagèrent dans la petite Russie où ils donnèrent des concerts. Ries vit s'augmenter sa réputation et ses succès, et se préparait à partir pour Moscou; mais la campagne de 1812 arrêta d'abord et empêcha ensuite son voyage. Il se décida alors d'aller en Angleterre, quitta la Russie après avoir manqué de périr dans le golfe de Finlande, et arriva à Stockholm, où, accueilli d'une manière brillante, il fut nommé membre de l'académie royale de musique.

Ce fut en avril 1813 qu'il arriva en Angleterre, où Salomon le présenta à la société philharmonique, dont il devint membre.

Non-seulement il consolida dans ce pays sa réputation et sa fortune, mais il y assura le bonheur de sa vie intérieure, en épousant une demoiselle anglaise douée de toutes les grâces et de toutes les vertus.

En 1821, Ries revint dans sa patrie, acheta une jolie possession à Godesberg, près Bonn, sa ville natale, où résidait et réside encore son respectable père, aujourd'hui âgé de quatre-vingt-deux ans. En 1827, il alla s'établir à Francfort, d'où il fit, en 1830, un voyage à Berlin (c'est là que je fis sa connaissance); en 1833, un voyage en Italie, et en 1836, un voyage à Londres et à Paris. Son séjour dans cette dernière capitale fut une véritable fête, et Ries m'en parla avec enthousiasme lorsque je le vis pour la dernière fois à Wiesbaden, au mois d'août de l'année passée.

Les grandes fêtes musicales du Rhin lui doivent une partie de leur éclat, tant par sa direction sûre et parfaite, que par les productions de son génie qu'il leur consacra. Il dirigea, à Aix la-Chapelle, celles de 1825, 1829, pour laquelle fut composé son oratorio *le Triomphe de la Foi*; 1834-1837, la dernière hélas! fête si brillante, pour laquelle il composa l'oratorio *les Rois en Israël*. En 1826, il dirigea la fête musicale de Dusseldorf conjointement avec Spohr; la même seul en 1830, et en 1831 celle de Dublin, où il composa en six semaines l'opéra de *Lisca*; celui de *la Fiancée du Brigand*, qui fut dirigé par lui dans son voyage à Berlin en 1830. Son dernier opéra, *une Nuit sur le mont Liban*, est inédit. Ces œuvres dramatiques n'ont pas encore obtenu toute l'approbation qu'elles recueilleront un jour, et on s'en étonne peu, quand on sait que *Fidelio* échoua aux premières représentations.

Ries, comme presque tous les grands compositeurs allemands, a embrassé tous les genres de composition; il a écrit des opéras, des symphonies, des quatuors, des sextuors, des sonates, des concertos et des morceaux légers pour le piano, ainsi qu'un grand nombre de *Lieder*. Une chose remarquable, c'est qu'il se présente rarement, au contraire, parmi les Italiens, quelque compositeur qui se soit essayé dans un autre genre que le genre dramatique: ainsi nous citerons Rossini, Bellini, Mercadante. Cette singularité nous paraît tout naturellement expliquée par la facilité que trouvent les Italiens à faire représenter leurs opéras, tandis que les théâtres de l'Allemagne se nourrissent trop des œuvres de l'étranger, et fournissent aux compositeurs indigènes trop peu d'occasions de déployer leur talent scénique.

Le style de Ries est sérieux; si l'on excepte quelques compositions pour le piano qui se distinguent par un caractère gai et léger en même temps que par la grâce du style, on retrouve dans presque tous ses ouvrages cette teinte rêveuse et mélancolique qui caractérise les compositeurs allemands. Outre cette qualité, que nous n'hésitons pas à regarder comme une des plus précieuses et des plus remarquables, parce qu'elle est l'indice d'une âme poétique, et qu'elle seule peut donner une couleur vraie à l'expression des sentiments élevés, Ries possédait encore celle d'un grand harmoniste; on rencontre dans ses œuvres des combinaisons d'harmonie originales et saisissantes, quelquefois peut-être un peu hardies et dures, mais qui portent le cachet de son individualité. C'est dans son instrumentation surtout que Ries s'est élevé à une grande hauteur; il y a fait preuve d'une incontestable supériorité de génie, d'une connaissance extraordinaire des instruments et de leur caractère spécial; on peut à juste titre le regarder comme le seul des compositeurs vivants qui se soit approché de Beethoven dans la manière de traiter l'orchestre; sa belle symphonie en *fa* mineur, que nous avons entendue l'année dernière au Conservatoire, dans une séance où l'on exécutait aussi une symphonie de Beethoven, suffirait seule à prouver la vérité de notre assertion; on peut se rappeler avec quel vif intérêt cette production fut accueillie, et certes il ne fallait rien moins que le talent de Ries pour n'être point écrasé par le voisinage dangereux d'une œuvre du grand maître.

Nous ne connaissons des œuvres dramatiques de ce compositeur qu'un opéra, *la Fiancée du Brigand*; nous l'avons entendu à Berlin, sous la direction de l'auteur lui-même, et il nous reste un précieux souvenir de ce bel ouvrage, de son instrumentation riche et originale, de sa conception poétique et de ses ravissantes mélodies. Le rôle principal était rempli par Mme Schröder-Devrient, pour qui, si notre mémoire n'est pas infidèle, l'auteur l'avait spécialement écrit. Dans cet opéra nous avons remarqué, entre autres morceaux, un *chœur de chasseurs* qui ne le cède en rien à celui de Weber, et nous engageons la société des concerts à le faire connaître au public français, qui se montre avide de goûter les belles inspirations des grands compositeurs indigènes ou étrangers; ce serait une bonne fortune pour ces concerts dont le répertoire est en effet trop peu varié. Nous pensons qu'on n'y verrait pas sans plaisir figurer, au milieu des airs de bravoure, quelques belles compositions d'auteurs tels que Spohr, Ries et Mendelsohn.

Ries a publié, de 1806 à 1807, cent quatre-vingt-sept œuvres diverses, parmi lesquelles cinquante-deux sonates, quinze fantaisies, sept symphonies, un sextuor, cinq quatuors, dix trios, deux opéras, plusieurs ouvertures. Ses ouvrages favoris étaient des symphonies, des quatuors, qu'il regardait comme les compositions nationales des Allemands. — Une vie si laborieuse, un talent si vrai, n'ont pas été assez appréciés. La postérité, comme avec Beethoven, se chargera peut-être de mettre Ries au degré d'élévation que mérite un tel homme. Mais son caractère, son cœur, ses amis en ont bien apprécié, de son vivant, toute la perfection. Jamais homme peut-être ne fut aimé avec plus d'enthousiasme; c'est qu'il était parfaitement bon, malgré son esprit supérieur; plus on le voyait de près, plus on l'estimait, plus on l'admirait. C'était une franchise, une noblesse de sentiments qui faisaient naître la vénération. Aussi que de larmes amères ont déploré sa fin prématurée! Il est mort plein de courage et d'activité, dans la jouissance complète de toutes les forces puissantes de son cœur et de son esprit.

Ses derniers jours furent consacrés au souvenir

Digitized by Google

de son maître illustre et chéri. Il s'occupait à rassembler des matériaux importants sur la vie de Beethoven. Qu'il est beau, qu'il est touchant d'avoir quitté la vie au milieu de tels souvenirs! C'est bien de Ries qu'on peut dire : Celui qui a vécu à la satisfaction des meilleurs d'entre ses contemporains a vécu pour tous les temps!»

Henri PANOFKA.

NOUVELLES.

*** Suivant toutes les probabilités, c'est à l'Odéon qu'auront lieu, l'hiver prochain, les aristocratiques soirées du théâtre Italien. Le directeur, M. Robert, va faire à la salle, qui a subi tant de vicissitudes, quelques modifications nouvelles, indispensables pour l'emploi qu'elle va recevoir momentanément.

*** La Bruyère dit quelque part qu'on reconnaît l'homme d'esprit presque dans sa manière de se lever et de s'asseoir. L'aménité de caractère se trahit également par les moindres circonstances. Un de nos premiers compositeurs, que nous ne nommons pas ici à cause de l'éloge qui précède, et dont s'effaroucherait sa modestie, se trouvait dernièrement en retard pour une répétition de l'Opéra, où il devait assister en qualité de chef des chœurs. Lorsqu'il arriva enfin, des subordonnés, avec l'amicale familiarité qu'il a le bon goût d'exiger d'eux, lui adressèrent en badinant quelques reproches. — « Vous avez raison, messieurs, répondit-il; c'est un cas d'amende, je paierai la mienne et je la paierai bonne.» En effet, à la répétition du lendemain, des rafraîchissements de toute sorte furent offerts à toutes les personnes qui figurent dans les chœurs de l'Opéra.

*** Madame la comtesse Merlin, qui raconte comme elle chante, c'est-à-dire délicieusement, a fait connaître récemment quelques anecdotes piquantes sur Garcia et sur son illustre fille trop tôt ravie à notre admiration. On sait que Garcia ne fut jamais un compositeur de génie, mais il avait du moins le mérite d'une incroyable facilité; en voici un curieux exemple. Engagé à Naples, il étudiait un nouvel opéra dont il était mécontent, c'est-à-dire qu'il ne l'étudiait pas, et se contentait de lire son rôle aux répétitions. Mademoiselle Colbran, depuis madame Rossini, qui devait chanter avec lui, s'effraya qu'il en fût de même à la répétition générale. Mais le jour de la grande épreuve, quelle fut sa surprise lorsqu'elle entendit Garcia chanter une fort jolie cavatine, puis un récitatif très-bien ordonné, et ainsi de suite le reste de l'opéra? Était-ce son rôle? Nullement, il avait recommandé au soufleur de lui envoyer toutes les paroles; et quant à la musique, ayant compris par l'instrumentation la marche de l'harmonie dans l'accompagnement des divers morceaux qu'il devait chanter, ou s'y soumettant, il avait improvisé complétement un rôle nouveau.

*** Voici maintenant un trait du dévouement passionné que madame Malibran avait pour son art auquel elle sacrifiait tout. Un jour, souffrante, épuisée de fatigue, elle s'évanouit au moment d'entrer en scène. On la porte à sa loge; vingt flacons s'ouvrent à la fois pour la rappeler à la vie. Par malheur, dans le nombre, il s'en trouve un qui contenait une mixture d'huile et d'alcali, dont la cantatrice faisait usage pour friction extérieure, lorsqu'elle souffrait du mal de gorge. On ne s'aperçoit de la méprise que lorsque, approché de ses lèvres, le contenu dangereux de ce flacon a fait lever soudainement des cloches énormes; que faire? on parlait déjà de changer le spectacle, quand Mme Malibran saisit une paire de ciseaux, se met devant sa glace, et fend d'un bout à l'autre, vivement et sans hésitation, la peau qui boursouflait ses lèvres. Ce qu'elle dut souffrir, qu'on l'imagine; mais sous l'influence de cette excitation violente, elle chanta, dit-on, de manière à se surpasser elle-même.

*** Metz a enfin donné *les Huguenots* de Meyerbeer, si impatiemment attendus par tous les amateurs de cette ville. Le succès a été des plus brillants:

Marié (Raoul) a été applaudi à plusieurs reprises dans le romance du premier acte, le duo « Si j'étais coquette », le septuor « En mon bon droit, etc. »; le grand duo du quatrième acte; le chœur « Aux armes! ». M. Lalande (Marcel) s'est placé bien haut dans la bienveillance du public. Son air « Huguenots »; le duo avec Valentine: « Ne te repens point, etc. », et sa dernière scène, ont été enlevés et couverts de bravos. M. Becquet (de Nevers) a très-souvent laissé échapper des notes douteuses. M. Domenthiar (Saint-Bris) s'est très-bien acquitté de sa tâche. Mme Ferry (Valentine) nous a donné une nouvelle preuve de son talent réel comme musicienne et comme actrice; elle a développé toute la puissance de ses moyens, elle a été d'un dramatique achevé. Aux trois premières représentations, Mme Ferry et MM. Marié et Lalande ont eu l'ovation du rappel, et c'était justice.

*** Une partition d'un lord! grande nouvelle, et surtout grande nouveauté. Oui, lord Burghersh va faire, ou vient déjà de faire jouer sur le théâtre Saint-James un opéra-série de sa façon intitulé *Torneo*. Le produit de la première représentation sera pour les artistes interprètes du noble compositeur; ce sont Ivanof, Stretton, Mmes Bishop et Fanny Wyndham.

*** Doehler et Bochsa se sont associés pour aller donner des concerts à Bath et à Cheltenham; ils ont emmené avec eux pour la partie vocale Curioni et Mme Damoreau de l'Opéra-Comique. Mlle Eliss Furgot du Gymnase.

*** Pour le bénéfice de Lablache, la troupe italienne doit donner la première représentation d'un opéra intitulé *Falstaff*, et emprunté aux joyeuses bourgeoises de Windsor, que le génie à double face de Shakespeare a parées de tant de grâces et de bonne humeur. Balfe a composé la partition. Ainsi dans le même instant, mais aux deux bouts de l'Europe, voilà deux grands poëtes dramatiques qui inspirent deux musiciens: on traduit en notes Corneille à Naples, Shakespeare à Londres.

*** Cinq cents livres sterling (125,000 fr.), tel est le produit monstrueux du grand festival qui vient d'avoir lieu dans l'abbaye de Westminster en l'honneur du couronnement; cette solennité avait réuni tout ce que Londres possède en ce moment de grands artistes nationaux et étrangers, et bien entendu plus d'étrangers que de nationaux; car pour parodier le mot d'un chansonnier spirituel,

Ailleurs se forment les talents,
Mais on les pose en Angleterre.

*** La saison du *l'english-opera* vient de s'ouvrir, et sous d'heureux auspices; grâce à une troupe excellente, les acteurs y sont en société et travaillent avec une ardeur toute républicaine. Leur auteur attitré, M. Peake, a déjà donné plusieurs productions qui ont été accueillies avec faveur.

*** Une jeune débutante, élève du Conservatoire, et sortie de la classe du professeur italien Banderali, vient de se produire avec beaucoup de succès sur la scène de l'Opéra-Comique. Dans le rôle d'Henriette de *la Fiancée*, elle a fait preuve, sinon d'un organe très-fort et très-étendu, au moins d'une bonne méthode de chant, et, ce qui est aussi important que rare à ce théâtre, d'une diction intelligente et habile. Il y a tant de cantatrices qui, faisant grand bruit de leurs *fioritures*, se croient dispensées par quelques coups de gosier de dire tolérablement le dialogue, comme si Nourrit, comme si Duprez ne donnaient pas l'exemple de bien *dire*, en même temps que celui de bien *chanter!*

*** Féréol, qui n'a pas été remplacé à l'Opéra-Comique, figure parmi les artistes engagés au théâtre de la *Renaissance*

*** Un jeune ténor, M. Émile Fleury, va débuter à l'Opéra-Comique, où il s'est déjà fait entendre, et non sans un certain succès.

*** Chollet et mademoiselle Prévost viennent de retrouver à Bordeaux le même accueil qu'ils y avaient déjà obtenu il y a quatre ans. Ils ont commencé leurs représentations par *la Fiancée* et *le Maître de chapelle*.

*** La petite Sophie Bohrer a eu l'honneur de jouer devant S. M. la reine et les princesses. Son succès à la cour a été aussi extraordinaire que celui remporté par elle à la salle Ventadour.

*** Châlons-sur-Saône possède une salle de spectacle élégante et fraîche, qui a été inaugurée le 21 juin. Ce monument fait honneur au bon goût des architectes, MM. Levicomte et Rolland.

*** Le danseur Guerra vient de faire exécuter à Londres, pour un bénéfice dont il était le titulaire, un petit ballet ou divertissement intitulé *l'Amour vengé*, dont la conception ne lui a pas coûté de grands frais d'imagination; des nymphes enchaînent l'Amour, après lui avoir pendant son sommeil dérobé l'arc et les flèches classiques. Mais le dieu malin se débarrasse de ses chaînes, et s'attaquant à la plus belle des nymphes, la frappe au cœur. Mlle Fanny Elsler fait tout le mérite de cette production chorégraphique. La recette de bravos a été pour elle, comme celle de guinées pour le directeur. L'auteur bénéficiaire a eu pour lui le reste.

*** On répète activement à Bruxelles le *Pirate* de Bellini, dont la traduction française est l'ouvrage de M. Edouard Duprez, le frère de notre chanteur à la mode.

Digitized by Google

*** Si nous voulions enregistrer tous les succès de M. de Bériot et de Mlle Garcia en Allemagne, nous lasserions nos lecteurs, qui ne se lasseraient pourtant jamais de les entendre eux-mêmes. Le 25 juin, ils ont donné à Leipzig un concert qui n'a été pour une qu'une ovation. Parmi les morceaux qu'ils chantés la jeune virtuose, il y en a un qui avait été composé pour son illustre cœur par M. de Bériot. Tout le monde admirait la flexibilité, l'étendue, la puissance de sa voix; on reconnaissait une seconde Malibran.

*** La nomination de M. Bienaimé comme professeur d'harmonie et d'accompagnement pratique au Conservatoire est une juste récompense des services rendus à l'enseignement musical par ce jeune artiste. Élève de MM. Berton et Fétis, après avoir remporté un des grands prix de l'Institut, M. Bienaimé obtint, en 1820, la place de maître de chapelle de l'église métropolitaine. Il en imposa en cette qualité plusieurs messes solennelles et le *Requiem* exécuté le 21 janvier. Dans cette dernière œuvre, on distingue surtout la *prose*, le *Sanctus* et l'*Agnus*: le *Pie Jesu*, écrit pour les voix et pour les instruments à vent, servant de motif à une marche funèbre, fut choisi pour le service de Reicha, sans qu'on connût le nom de l'auteur. Le 15 du mois dernier, la classe dirigée par M. Bienaimé a passé une année si brillante, que toutes les élèves qui la composent ont été admises au concours: mademoiselle Kletz, élève particulière du professeur, ne comptait que sept mois de classe; les autres élèves sont mesdemoiselles Raillard, Berchtold, Pasquier, Pastier et Dupare. Le concours aura lieu dimanche prochain 22 juillet. M. Bienaimé ne cultive pas seulement la musique sacrée; ses essais dans le genre dramatique lui promettent aussi des succès.

*** On écrit de Francfort-sur-le-Mein, le 15 juillet:

Le dimanche 29 et le lundi 30 de ce mois, on célébrera dans notre ville une grande fête musicale, qui aura celle de particulier qu'on n'y exécutera que des morceaux de chant pour voix d'hommes. Deux cents chanteurs de toutes les parties de l'Allemagne prendront part à cette fête. Ceux de Mayence, de Darmstadt, d'Offenbach, de Hanau, de Leipsick et de Dresde sont déjà dans nos murs, et s'exercent tous les jours ensemble.

Le dimanche 29, premier jour de la fête, ils exécuteront à deux heures de l'après-midi, dans l'église Sainte-Catherine, la première partie du programme, composée de morceaux de Spohr, de Lesueur, de Cherubini, de Schoyder, de Wartensée et de Klein, lesquels seront précédés d'une ouverture pour l'orgue, composée pour la fête et exécutée par M. le docteur Schlemmer, dilettante distingué de notre ville, qui, dans les intervalles des morceaux du chant, fera entendre sur l'orgue, alternativement avec M. Kellner, organiste de Sainte-Catherine, des fugues inédites de Sébastien Bach, et de deux de ses fils, Friedemann et Charles-Philippe-Emmanuel Bach.

Le lundi 30, deuxième jour de la fête, les chanteurs se rendront à la délicieuse *villa* de Sandhof, située sur le Mein, dans des barques pavoisées et ornées de guirlandes de fleurs, précédées et suivies de chaloupes où des corps de musique militaire joueront des morceaux d'harmonie.

Arrivés à la *villa* de Sandhof, les chanteurs exécuteront dans une plaine voisine la seconde partie du programme, qui se composera uniquement de chœurs à quatre voix, dont le choix sera fait lorsque tous les exécutants se trouveront réunis.

*** Aimez-vous le *Domine noir*? On en a mis partout: Toulouse, Valenciennes, Troyes viennent presque en même temps de s'emparer de cette charmante partition; elle a été bien accueillie dans la première de ces villes, où elle avait pour interprète madame Baula, l'idole du public. Troyes a également confirmé le jugement de Paris. Il n'en a pas été de même à Valenciennes, où les dilettanti du lieu se sont montrés difficiles pour la musique, malgré une exécution à peu près irréprochable.

*** Le roi de Suède vient de conférer au virtuose norwégien Ole-Bull l'ordre de Wasa, enrichi de diamants. Partout où il se trouve quelque souverain qui comprenne son époque, se manifeste cette tendance à rendre un peu du lustre aux décorations de la noblesse, en les faisant porter par le talent: c'est le système médical de Médée, la transfusion d'un jeune sang dans un vieux corps. Heureusement pour ce projet de régénération, nous avons aujourd'hui presque autant de notabilités dans les arts et la littérature que de nullités aristocratiques.

*** La *Revue du nord de la France*, recueil périodique qui se publie à Lille, contient, dans la deuxième livraison du tome 1er, un article signé E. Millet, et intitulé: *De la musique religieuse*.

Nous y avons remarqué le passage suivant, relatif au *Dies irae* et au *de Profundis*:

« Quelques personnes font remonter ces chants au berceau du « christianisme; d'autres vont plus loin encore. *Ce qui est certain* « *pour moi, c'est qu'ils datent d'une époque religieuse.* »

Voilà, il faut l'avouer, une question bien vidée. Si toutes les recherches historiques de l'auteur aboutissaient à un résultat semblable, il serait à même d'écrire une histoire de la musique religieuse, qui serait le rare mérite de ne présenter que des faits très *certains*.

*** Le nouveau *quadrille pastoral* exécuté cette semaine par l'orchestre *Julien* au jardin Turc a obtenu beaucoup de succès. M. Julien exécute dans ce quadrille, comme précédemment et dans la valse *le Rossignol*, des variations sur la petite flûte. Les motifs du *quadrille pastoral* sont du dix-septième siècle, et souvent fort originaux; on y remarque l'air du menuet de Mme La Vallière, qui fut dansé par Louis XIV sur le théâtre de Versailles.

*** L'intérêt qui s'attache au livre musical des Cent et Un s'accroît à chaque livraison. Les morceaux déjà publiés jouissent d'une vogue générale. L'*Automne*, méditation de Lamartine mise en musique par *Niedermeyer*; un rondo de *Herz* sur *Stradella*, et des compositions charmantes de Kalkbrenner, six de Zimmermann, Adam, Masini, Duprez, prouvent que l'éditeur Pacini tient à remplir envers ses souscripteurs les promesses brillantes du prospectus. La prochaine livraison contiendra quatre mélodies de Meyerber qui ne peuvent manquer d'obtenir le succès populaire réservé à toutes les productions de l'illustre auteur des *Huguenots*.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR CAMBRAE

DACOSTA. Op. 10, grand solo pour la clarinette, avec accompagnement de quatuor.	9 »

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

MENDELSSOHN BARTHOLDI. Op. 40, concerto en *re* pour le piano.	12 »
— Le même avec orchestre.	27 »
H. BERTIAT. Troisième série de leçons récréatives, liv. 1 et 2, chaque.	12 »
BERBIGUIER. Anna Bolena, Pirate, Straniera, Norma; En duos pour 2 flûtes, onze suites, chaque.	7 50
BACH. Op. 45, duo pour hautbois et basson ou basse, accompagnement d'orchestre.	15 »
BOCHSA. Op. 324, le Galop, la Mazurka, la Polonaise, pour harpe et piano, chaque.	5 »
BERBIGUIER. Petite soirée dramatique en 4 suites, pour flûte accompagnement de piano.	5 »
F. BRAO. Petite soirée dramatique en 5 suites, pour clarinette, accompagnement de piano.	5 »
KOCKER. Petite soirée dramatique, en 4 suites pour basson, accompagnement de piano.	5 »

PUBLIÉE PAR HENRI LEMOINE.

BERTIAT. (X) Op. 424. 22e solo composé pour le concours de 1838.	7 50
DEJARET. Op. 26, 6 romances sans paroles 4me livraison.	6 »
FR. HUNTEN. Op. 402, le Camelia, petit rondo sur la Diable-Boiteux	2 »
— Op. 402, le Datura. —	2 »
— Op. 402, le Muguet. —	2 »
— Op. 403, les Concurrents (deux morceaux brillants).	
N° 1. Rondeau sur un thème favori du ballet la Chatte métamorphosée en femme.	3 »
N° 2. Variations brillantes sur la cavatine d'Anna Bolena: *vivi tu*.	3 »
ROSELLEN. Le Réséda, petit rondeau sur Ma belle Touraine.	2 »
— La Rose blanche, valse favorite.	2 »
— Op. 18, Fantaisie brillante sur deux cavatines de la Parisina.	6 »
SCHUBER, Op. 54, deux divertissements brillants sur les plus jolies valses de Strauss, 1, 2, chaque.	»
LOUIS. Op. 63, 8e sérénade pour piano et violon sur le ballet la Chatte métamorphosée en femme.	7 50
H. PANOFKA. Op. 17, élégie pour le violon avec accompagnement de piano	5 »
H. LEMOINE. Deux quadrilles brillants composés pour le piano sur le ballet la Vallière, 1, 2: chaque.	4 50

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. — N° 30.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART.		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	0
6 m.	15	17	»	19	»
1 an.	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.
On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 29 JUILLET 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 5 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

MM. les abonnés recevront, jeudi 2 août, un supplément contenant les articles suivants :

1° *Concours du Conservatoire ;*

2° *Trois prix de 500 fr. proposés par le directeur de la Gazette musicale.*

3° *Musique de chambre. Concerts de musique classique offerts aux abonnés de la Gazette.*

SOMMAIRE. — Musique antique, n. 3, par d'ORTIGUE. — A propos des chansons d'Abailard. — Spontini, par BERLIOZ. — Nouvelles

MUSIQUE ANTIQUE.

III.

THÉORIE DES NOMBRES APPLIQUÉE A LA MUSIQUE.

La nature du sujet que nous allons traiter nous autorise à réclamer, de la part du lecteur, certaines dispositions particulières que nous n'exigerions pas en toute autre circonstance. Sans doute nous faisons ici la part de la discussion aussi large que possible; et, loin de prétendre imposer de force les principes qui servent de base au travail actuel, nous les livrons sans restriction aucune à l'examen et à l'investigation des gens compétents. Mais ce que nous demandons au lecteur, c'est qu'il s'isole ici de toute préoccupation de système et de doctrine; c'est qu'il impose pour quelques instants silence à toutes les idées qu'il a reçues ou qu'il s'est formées sur la musique; et que, se plaçant comme au centre de la création, il envisage cet art ainsi qu'un élément primitif dont la constitution doit être étudiée à l'aide des lois fondamentales d'où dépendent la vie et l'harmonie de tous les êtres.

La pensée de ce travail est tout entière dans l'observation suivante : que ce n'est jamais par ses formes extérieures que la musique exerce sa véritable puissance; ce n'est même pas au moyen des éléments qui servent à développer ces formes; c'est au moyen des principes qui les constituent. Toutes les fois que l'on s'est imaginé que les anciens faisaient dépendre d'une mélodie ou d'une harmonie quelconque, abstraction faite de toute autre chose, les merveilles qu'ils attribuaient à la musique, on s'est trompé. Cette mélodie, cette harmonie n'étaient que l'enveloppe physique d'un principe intellectuel connu dont la présence éveillait dans l'âme une pensée analogue, et produisait, par son moyen, non-seulement le plaisir des sens dépendant de la forme, mais l'affection morale dépendant du principe.

Cette observation est vraie à beaucoup d'égards quant à ce qui concerne la musique moderne.

Pour ce qui est de la responsabilité de la doctrine contenue dans cet article et ceux qui suivront, l'auteur l'accepte en ce sens qu'il est prêt à soutenir la discussion sur cette théorie, et sa signature prouve assez qu'il est pour quelque chose dans son exposition. Mais il doit prévenir aussi que ce travail, en tant que conception première, ne saurait lui revenir en entier. Plus tard il s'expliquera sur ce point d'une manière plus explicite. Il ne peut être question aujourd'hui que du système en lui-même.

Chez les modernes, on ne connaît guère la musique

Digitized by Google

que comme théorique ou pratique. Chez les anciens, on la considérait comme spéculative, intellectuelle ou céleste. La musique pratique appartient au compositeur; elle se renferme dans les bornes matérielles de l'art. L'homme qui compose ou qui exécute accepte les éléments musicaux tels qu'il les trouve, sans les examiner ni les discuter. Il les emploie ou les développe suivant les règles établies et conformément au goût du public auquel il veut plaire. La musique théorique n'appartient pas exclusivement au compositeur et au symphoniste; elle occupe aussi le philosophe, qui, en dehors de la composition et de l'exécution, analyse les éléments mis en œuvre par l'artiste, c'est-à-dire le système musical tel qu'il est adopté, le son en lui-même comme résultant du corps sonore, et la voix ou les instruments qui le modifient. Ainsi renfermée dans la sphère physique, la musique ne peut être considérée que comme une science du second ordre.

Chez les anciens, la musique spéculative servait comme de lien ou de transition entre ce qui était physique et ce qui était moral; elle traitait particulièrement des principes, en les distinguant des formes et des éléments. Mais comme, d'après la doctrine dogmatique des Égyptiens, les principes des sciences n'étaient dévoilés qu'aux seuls initiés et dans le secret des sanctuaires, il s'ensuivait que les principes sur lesquels reposait le système musical restaient cachés au vulgaire et n'étaient jamais exposés au public qu'au moyen des symboles et des voiles allégoriques. C'est ce que Tartini a su fort bien établir dans sa dissertation : *Principi dell' armonia*. (Voir la préface, p. 1.)

La musique intellectuelle ou céleste était l'application des principes donnés par la musique spéculative, non plus à la théorie ou à la pratique de l'art pur et simple, mais à cette partie sublime de la science qui avait pour objet la contemplation de la nature et la connaissance des lois immuables de l'univers. Parvenue à son plus haut degré de perfection, elle formait une sorte de lien analogique entre le sensible et l'intelligible, et présentait ainsi un moyen de communication entre ces deux mondes. C'était une langue intellectuelle qui s'appliquait aux abstractions métaphysiques et en faisait connaître les lois harmoniques, de la même manière que l'algèbre, partie scientifique des mathématiques, s'applique aux abstractions physiques et sert à en calculer les rapports.

Voilà ce que, dans l'état actuel de la question, il nous est seulement permis de dire de ces trois espèces de musique.

Nous avons dit, dans l'introduction du présent travail, que, chez les anciens, la science de la musique reposait sur la science des nombres. C'est donc sur les propriétés des nombres que nous devons immédiatement fixer notre attention. Nous prions le lecteur de se rappeler une observation que nous avons eu l'occasion de faire, savoir : que les modernes ayant depuis longtemps détaché la musique proprement dite de ce que l'on entendait dans l'antiquité par la science musicale en général, cette science comportait des éléments qui semblent étrangers à notre art. Que l'on ne s'étonne donc point que nous fassions en commençant une excursion hors des limites positives de la musique actuelle. Ce n'est pas sortir de son sujet que de remonter à l'élément qui doit être évidemment reconnu, comme on va le voir, pour le principe de la chose dont on traite.

Pour rendre sensibles les conceptions intellectuelles de son art, le musicien emploie à l'extérieur deux éléments constitutifs, le *son* et le *temps*, en les prenant, l'un pour matière, et l'autre pour règle de la forme qu'il donne à ces mêmes conceptions. Mais le son, en tant que production du corps sonore, n'est appréciable à l'oreille de l'homme que par les vibrations qu'il communique à l'air suivant certains calculs dépendants du nombre; il n'acquiert les propriétés mélodiques ou harmoniques, c'est-à-dire qu'il ne s'élève ou s'abaisse, ne procède de l'aigu au grave et du grave à l'aigu, ou ne se combine avec d'autres sons simultanés que suivant certaines proportions également dépendantes du nombre; et le temps ne se mesure et ne produit le rhythme musical, au moyen duquel la durée de chaque son est réglée, que selon certaines lois de mouvement qui dépendent encore du nombre : en sorte que le nombre se trouve partout inhérent aux éléments musicaux et leur est évidemment antérieur et nécessaire, puisqu'ils n'existent pas sans lui, et qu'ils ne se meuvent que par lui. Or, une chose inhérente, antérieure et toujours nécessaire à une autre chose, est irrésistiblement déclarée le principe de cette chose.

Le nombre est donc le principe de la musique, et nous pouvons, à l'aide de ses propriétés connues, découvrir celles du son et du temps relativement à cette science, laissant d'ailleurs à la physique et à la métaphysique à s'occuper de ce qui concerne leur essence particulière ou absolue. Tout ce qu'il nous importe de savoir du son en lui-même, c'est qu'il se distingue du bruit au moyen de certains rapports qui naissent encore du nombre. Car les bruits ne sont en effet que la somme d'une multitude de sons divers se faisant entendre à la fois, et contrariant en quelque sorte leurs ondulations; et les sons s'éloignent des bruits et deviennent d'une nature de plus en plus harmonique à mesure que le corps qui les produit est plus élastique, plus homogène, formé d'une substance dont le degré de pureté et de cohésion est plus parfait et plus égal; en sorte que l'on peut conclure qu'un corps est d'autant plus *bruyant* qu'il est plus divisé en masses inégales de solidité et de contexture, et d'autant plus *sonore* qu'il se rapproche plus de l'homogénéité.

Nous aurons l'occasion de revenir dans la suite sur la nature du son. Nous ne nous occupons maintenant que du nombre.

Le nombre est intellectuel ou physique, selon qu'il s'applique à des idées universelles ou à des idées particulières, selon qu'il exprime des qualités intelligibles ou des qualités sensibles. Dans le premier sens, on appelle *unité* ou *monade* ce qui est universel, indivisible, immuable, et *duité* ou *dyade*, ce qui est particulier, divisible et divers; dans le second, on dit *un* ce qui est unique et seul, et *deux* ce qui est double et composé. On pense les nombres intellectuels, on calcule les nombres physiques. L'*unité*, la *duité*, le *ternaire*, le *quaternaire*, renferment des idées universelles, difficiles à saisir dans leur essence, et que l'esprit conçoit comme des propriétés ou des facultés du nombre intellectuel. *Un*, *deux*, *trois*, *quatre*, expriment des idées particulières, faciles à saisir dans leur forme, et que l'esprit envisage comme des qualités ou des rapports du nombre physique. Il faut donc bien se garder de confondre les nombres de la pensée avec ceux du calcul. Quand on compte *un* et *deux*, et qu'on ajoute une chose à une autre chose, on est bien loin de réunir l'unité à la duité, qui sont incompatibles de leur nature. Quand on dit qu'*un et un font deux*, on ne prouve pas pour cela qu'une monade et une monade constituent une dyade, parce que ces monades, soit qu'elles soient homogènes

ou hétérogènes, confondent leur essence, dans le premier cas, et alors ne constituent qu'une même monade; ou bien, dans le second cas, restent dans leur propre nature, et alors ne constituent rien. Le nombre intellectuel réside dans l'essence des choses, et le nombre physique dans leurs formes (1).

Ces deux espèces de nombre, quoique tenant à la même racine, et s'exprimant par les mêmes signes, resteraient pourtant toujours étrangères l'une à l'autre, insaisissables, incompréhensibles même, l'une pour l'autre, s'il n'existait pas un moyen de comparaison entre elles, une sorte de lien qui, passant de l'une à l'autre, rendît sensible ce qui est intellectuel, et intellectuel ce qui est sensible. Ce moyen comparatif, ce lien analogique, réside entièrement dans la science de la musique. Et voilà ce qui lui a valu dans l'antiquité de si hautes destinées; elle seule livre à la spéculation de l'homme un élément qui, à la fois incorporel et corporel, affecte ses organes sans leur rien offrir de matériel, et lui présente, sous des formes appréciables pour les sens, ce qui n'était d'abord appréciable que pour l'esprit : cet élément est le son.

Le nombre intellectuel a deux manières d'être, sans compter une troisième par laquelle il est inaccessible à notre entendement (2). Par l'une de ces manières d'être, il est unité ou un; par l'autre, il est dualité ou deux. Ces deux nombres qui paraissent incompatibles, et qui le sont réellement quand on les examine indépendants de leur commun principe, sortent pourtant de la même racine et n'en sont que les modifications. En tant qu'unité, le nombre est indivisible et immuable; c'est en vain qu'on voudrait essayer de le diviser ou de le multiplier de quelque manière que ce soit; il ne varierait jamais, et tout resterait dans le même état qu'auparavant. L'unité tient d'elle-même l'existence, et rien ne saurait exister sans elle; elle est à elle-même son commencement, son milieu et sa fin; sa première puissance et toutes ses puissances; son carré, son cube, et toutes les suites de ses carrés et de ses cubes jusqu'à l'infini.

En tant que dualité, le nombre est soumis à toutes les vicissitudes des formes; c'est comme une espèce particulière d'unité dont la faculté est d'être divisible; il est la base et la matière dont se forment les nombres physiques; car l'unité, qui paraît comme principe de ces nombres, n'est qu'une unité relative, une véritable dualité comprimée. Voilà pourquoi elle peut se développer et produire la *décade*, qui n'est qu'une nouvelle unité relative, qui se développe de la même manière. La dualité ne tient pas son existence d'elle-même, mais c'est elle qui rend sensibles toutes les existences, en leur donnant une forme particulière qui les distingue de l'unité dont elles émanent.

Si le nombre intellectuel se renfermait toujours dans les deux manières d'être dont il vient d'être parlé, ces deux manières, constituées comme deux principes inféconds, ne paraîtraient que le développement ou la centralisation l'une de l'autre, ne seraient pas appréciables pour nous, et pourraient même nous rester éternellement inconnues, comme le principe primordial dont elles sont émanées, parce que nous ne pouvons jamais rien apprécier que par ses facultés et rien connaître que par ses formes. Il est donc essentiel que l'unité et la dualité manifestent leurs facultés particulières et se communiquent respectivement l'existence et la forme pour se rendre sensibles. Or c'est ce qu'elles font par le *ternaire* et le *quaternaire*, où se trouvent pour facultés l'imparité et la parité, et pour formes le cercle et le carré. C'est donc par *trois* que nous connaissons *un*, et par *quatre* que nous connaissons *deux*; c'est-à-dire, que *trois* étant le type de l'imparité et du cercle, représente l'unité, et que *quatre*, étant celui de la parité et du carré, représente la dualité. Ainsi le ternaire est une unité particularisée ou formelle, et le quaternaire une dualité universalisée ou existencielle.

Rien d'intellectuel ou de physique ne peut être conçu au-delà de l'unité et de la dualité, du ternaire et du quaternaire ou des nombres primitifs 1, 2, 3, 4, parce qu'il n'y a rien au-delà du principe et de la forme, de l'actif et du passif, de l'essence et de la faculté, de la cause et de l'effet, et que toutes ces choses s'y trouvent réunies. Le quaternaire, en tant qu'on le considère comme renfermant les quatre nombre primitifs 1, 2, 3, 4, comprend tout, explique tout, est l'image de l'univers. Il possède en soi, ainsi que nous l'avons dit, les premières modifications du nombre, l'unité et la dualité, et leurs facultés formelles, savoir, l'imparité et la parité, renfermées dans le ternaire et le quaternaire qui en sont les types. Il donne aussi une idée du principe inconnu de ces deux premières modifications en produisant la décade entière par la réunion des membres qui le composent :

$$1 + 2 + 3 + 4 = 10.$$

Ainsi, nous pouvons concevoir que le quaternaire intellectuel, physiquement représenté par les nombres 1, 2, 3, 4, se base sur les nombres 1 et 2, agit au moyen des nombres 3 et 4, et borne la série numérique à 10 par l'expression de sa propre essence. Il offre dans la suite de ses membres une double progression géométrique qui y a lieu sans interruption, ce qui ne se rencontre plus dans les autres nombres simples de la décade, excepté de 8 à 9, comme on va le voir dans cet exemple :

Progression double { 1 . 2, 4, 8, 16, etc.
Progression triple { 1 . 3, 9, 27, 81, etc.

Enfin, si l'on prend les nombres 3 et 4, types de l'imparité et de la parité, et par lesquels nous avons dit que se manifestent les facultés existencielles et formelles des nombres 1 et 2, et qu'on les multiplie l'un par l'autre, ils donnent le plus parfait des nombres complexes, celui qui est le symbole de la sphère universelle, le nombre 12, dans lequel on voit reparaître les nombres 1 et 2, principe du quaternaire physique et première modification du nombre intellectuel.

Nous connaissons maintenant les facultés du nombre intellectuel. Appliquons-les au nombre physique, afin

(1) Pour faire comprendre cette distinction de l'unité physique et de l'unité métaphysique, on se sert d'un problème d'arithmétique dont la solution suppose la connaissance de ces deux sortes d'unités. Voici le problème : Un écu multiplié par un écu donne un écu; — 3 livres multipliées par 3 livres donnent neuf livres; — soixante sous non multipliés par soixante sous donnent cent quatre-vingts livres. Comment se peut-il faire que ces trois produits soient si inégaux, leurs racines étant les mêmes? Le voici : dans le premier cas, l'écu est considéré comme unité, qui, multipliée par elle-même, donne l'unité, c'est-à-dire, un écu. Dans le second cas, ce n'est plus l'écu qui est l'unité, c'est la livre; or, 3 unités multipliées par 3 unités donnent 9 unités, c'est-à-dire 9 livres. Dans le troisième, le sou devient l'unité; or 60 unités multipliées par 60 unités donnent 3,600 unités, c'est-à-dire 3,600 sous ou 180 livres : d'où l'on voit que les résultats doivent changer dans les opérations arithmétiques, lorsque l'unité y change de nature. La difficulté du problème consiste à savoir démêler pourquoi des produits si inégaux ont les mêmes racines. Ces racines sont bien les mêmes, prises en soi et quant à la valeur intrinsèque, mais elles ne le sont pas relativement au calcul.

(2) Cette troisième manière, la première en rang, s'exprime par 0. C'est le principe inconnu de l'*unité* et de la *dualité* 1 et 2.

Digitized by Google

de les transporter ensuite sur le son qui, comme nous l'avons dit, a la propriété de lier l'intellectuel au sensible et de donner une forme à ce qui n'en avait pas.

Le ternaire et le quaternaire étant les moyens par lesquels l'unité et la duité se manifestent, il est évident que ces deux nouvelles modifications du nombre intellectuel devenant sensibles, doivent imprimer au nombre physique des qualités, des formes et des mouvements dont les caractères propres ne puissent être confondus entre eux. C'est, en effet, ce qui arrive. Tout le monde sait qu'il existe dans les nombres deux qualités premières au moyen desquelles ils sont tous, sans exception, constitués impairs ou pairs. On sait aussi que ces qualités sont de nature à ne jamais se rencontrer ensemble dans le même sujet; en sorte qu'un nombre qui est impair, comme trois, par exemple, ne deviendra jamais pair sans cesser d'être lui-même. Il résulte nécessairement de là que les nombres ont deux mouvements différents, c'est-à-dire qu'ils fournissent deux manières opposées de mesurer ou de diviser une chose quelconque sans recourir aux fractions suivant qu'ils affectent la progression triple, qui est de l'essence de l'imparité, ou la progression double qui tient à la nature de la parité. Une chose divisée par trois ou par l'un de ses multiples donne facilement son tiers ou son neuvième, sans donner jamais sa moitié ni son quart; tandis qu'une chose divisée par quatre ou par un de ses multiples donne, avec la même facilité, sa moitié, son quart et son huitième, sans pouvoir offrir davantage son neuvième ni son tiers.

S'il était jamais possible de mesurer avec 3 les nombres constitués par 4, ou avec 4 les nombres constitués par 3, les hommes auraient ce qu'ils cherchent depuis longtemps, la quadrature du cercle; car, comme il a été dit, la forme du ternaire est le cercle, et celle du quaternaire le carré; mais cela est physiquement impossible, à cause de la contradiction que cette opération impliquerait dans la nature. La musique, en faisant disparaître cette contradiction, a seule en quelque sorte le pouvoir d'effectuer ce miracle.

Afin d'éluder autant qu'il est possible la difficulté physique, on cherche un nombre qui renferme en lui le double mouvement, et par conséquent la double forme du ternaire et du quaternaire, et on le trouve dans le nombre 12, comme production première de trois et de quatre. Ce nombre est admirable en ce qu'il offre l'imparité et la parité dans une sorte d'équilibre, en ce qu'il mesure le cercle et le carré, et qu'il se laisse également diviser par la moitié, le tiers et le quart. C'est le nombre que tous les peuples ont adopté pour la mesure de la sphère universelle, le nombre qu'on doit appliquer à tout ce qu'on veut porter du physique à l'intellectuel, sous peine de prononcer entre ces deux derniers ordres un divorce irréconciliable. C'est celui que l'on doit appliquer à la mesure du son.

Soit donc 12 la mesure du son. Mais le son est en lui-même une chose indéterminée, indéfinie qui, comme le premier nombre intellectuel, a besoin, pour être conçue, de se manifester par des manières d'être particulières. Ces manières d'être sont l'expression de l'unité dans le son fondamental, et de la duité dans le diapason du même son que nous appelons *octave*; car tout son est à son octave comme 1 est à 2, ou comme 2 est à 1, soit qu'on procède de l'aigu au grave, ou du grave à l'aigu.

Si, par un rapprochement que le lecteur judicieux fera parfaitement, le son ne sortait pas de l'intervalle de son propre diapason, il ne cesserait pas d'être lui-même, quoiqu'il se présentât sous le rapport des nombres 1 et 2, et sa marche inféconde ne paraîtrait, comme on l'a vu ci-dessus à l'occasion du nombre, qu'un simple développement ou une centralisation successive. Il faut, de toute nécessité, que son diapason manifeste les facultés qui lui sont inhérentes, et qu'il procède par 3 et par 4 pour devenir sensible. Dès que cette progression a lieu, tout est achevé; la quarte et la quinte naissent du son fondamental et produisent toute l'échelle diatonique. Alors, si le quaternaire musical est complet, il donne, dans 1 et 2, le son fondamental et son octave; dans 3 et 4 la quarte et la quinte; et dans la réunion de la quarte et de la quinte, la reproduction de l'octave et du son fondamental, comme nous avons vu que 3 et 4 donnent le nombre 12 dans lequel leurs principes primitifs 1 et 2 sont également exprimés.

Rendons cela sensible; supposons, ce qui doit être nécessairement fait, que le son fondamental soit choisi et fixé de la manière la plus précise et par des moyens physiques tellement bien combinés, que le corps sonore qui le rend, le rende toujours le même aux petites variations près qu'il doit subir inévitablement de la part de l'air qui le propage. Ce son une fois choisi et fixé, nommons-le SI. Ce nom qui paraît à présent arbitraire, deviendra logiquement forcé dès que nous conserverons les noms des autres notes, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, et que nous verrons qu'il les produit toutes irrésistiblement.

Ce son fondamental SI, nous le concevons au grave afin d'avoir ses développements à l'aigu, et nous l'appellerons *bas* par rapport à ses produits, puisque *bas* est devenu parmi nous le synonyme de *grave*.

Ce son fondamental SI étant bien connu, prenons d'abord une corde sonore qui nous le fasse entendre, et donnons à cette corde le nom même de SI; divisons-la ensuite en 4 parties égales, afin qu'elle nous représente le quaternaire musical; et, cette division faite, disons : Puisque nous ne connaissons les nombres 1 et 2 que par le moyen de leurs facultés respectives 3 et 4, nous devons donc aller de 4 à 3, de 3 à 2, et de 2 à 1, afin de procéder du connu à l'inconnu, et d'imiter la nature qui, marchant toujours du composé au simple, fait connaître la cause par son effet; alors, au lieu de marquer sur notre corde le quaternaire 1, 2, 3, 4, en partant du principe pour arriver à sa dernière faculté, nous devons le marquer au contraire 4, 3, 2, 1, en partant de sa faculté pour arriver à son premier principe. De cette manière :

Mettons à présent cette corde en mouvement, et arrêtons-la successivement aux nombres 4, 3, 2, 1. Vibre-t-elle dans toute sa longueur au nombre 4? elle donne le son fondamental SI. Vibre-t-elle seulement au nombre 3? elle donne sa quarte *mi*. Ses vibrations sont-elles arrêtées au nombre 2? elle donne la quinte de cette quarte *mi*, première octave du son fondamental SI. Ne vibre-t-elle plus enfin qu'au nombre 1? elle donne la seconde octave de ce même son fondamental SI. L'exemple suivant expose aux yeux ce que nous venons de dire, au moyen de quatre lignes égales, représentant la corde sonore dans les quatre divisions, en indiquant par des points celles qui restent successivement en repos.

Digitized by Google

Tel est le quaternaire musical, type admirable, en sa simplicité, de toute mélodie et de toute harmonie, source féconde de tout ce que la musique a de plus profond et de plus sublime.

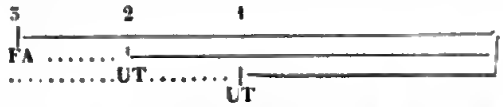
Voici les connaissances qu'il nous donne et que nous devons graver dans notre esprit. Il nous apprend que toutes les fois qu'un son marchera de 4 à 3, il donnera sa quarte à l'aigu, de 3 à 2 sa quinte, et de 2 à 1 son octave; c'est-à-dire que toutes les fois qu'un corps sonore quelconque sera divisé par 4 ou par un de ses multiples, et qu'on le réduira aux trois quarts, il donnera sa quarte; que toutes les fois qu'il sera divisé par 3 ou par un de ses multiples, et qu'on le réduira aux deux tiers, il donnera sa quinte; que toutes les fois enfin qu'il sera divisible par 2 ou par un de ses multiples, et qu'on le réduira à sa moitié, il donnera son octave.

Selon cette manière de procéder, les sons se développeront à l'aigu et seront considérés comme les produits d'un son fondamental, marchant de la cause à l'effet. Si l'on suivait une méthode inverse, les sons se développeraient au grave et produiraient leurs sons fondamentaux marchant de l'effet à la cause. Ainsi, en allant de 1 à 2 on en doublant la corde sonore, on aurait au grave l'octave du son représenté par 1; en allant de 2 à 3 ou en ajoutant une moitié de la corde à la corde entière, on aurait la quinte au grave du son représenté par 2; en allant enfin, de 3 à 4 ou en ajoutant un tiers de la corde à la corde totale, on aurait la quarte au grave du son représenté par 3.

Mais comme il a été déjà dit que l'imparité et la parité ne peuvent jamais se rencontrer dans le même sujet, et qu'il est impossible, sans impliquer contradiction dans la nature physique, de mesurer par trois ce qui est constitué par quatre, ni par quatre ce qui est constitué par trois, il résulte de là que les productions musicales, données par le quaternaire musical de 4 à 3, et de 3 à 2, ne peuvent avoir lieu spontanément dans le même corps sonore sans se détruire réciproquement, en sorte que le son fondamental, qui affecte une de ces marches et qui procède par quartes à l'aigu, ne peut pas suivre l'autre en même temps, et procéder aussi par quintes. D'où il résulte que le son fondamental SI, que nous avons choisi pour représenter le quaternaire musical et procéder de 4 à 3 pour engendrer sa quarte *mi*, ne peut pas marcher de 3 à 2 pour engendrer sa quinte; car, se trouvant constitué par 4, il ne peut être mesuré en aucune manière par 3. Il faut donc, de toute nécessité, qu'en même temps que le son fondamental SI, constitué par 4, vibre pour engendrer les quartes, il y ait un autre son fondamental constitué par 3 qui vibre aussi pour engendrer les quintes. Ce son fondamental, qui est FA, forme, avec le SI, un intervalle incommensurable qu'aucune proportion musicale ne peut produire jamais, et qui se trouve pourtant le résultat de deux marches réunies de 4 à 3 et de 3 à 2; puisque, comme nous allons le voir dans leurs développements, FA est la production diatonique extrême de SI procédant par quartes, et SI est la production diatonique extrême de FA procédant par quintes.

Cette première coïncidence doit nous prouver déjà que les sons fondamentaux SI et FA, que nous prenons dans la série *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, pour les constituer générateurs des quartes et des quintes, selon les progressions harmoniques de 4 à 3 et de 3 à 2, ne sont point arbitrairement choisis puisqu'ils sont réciproquement les produits de ces progressions, et qu'ils réunissent en eux des facultés aussi incompatibles que l'imparité et la parité en sortant alternativement de l'une pour développer l'autre, et donnant, de cette manière, une idée de la quadrature du cercle intellectuel.

Appliquons donc ce nouveau son FA à une corde sonore qui nous le fasse entendre, et divisons cette corde en trois parties égales pour en obtenir les sons dérivés selon la progression musicale de 3 à 2. Ensuite faisons à son égard ce que nous avons fait à l'égard de la corde SI en arrêtant les vibrations à chacune de ses divisions:



La première remarque que nous avons à faire sur ce son fondamental FA procédant de 3 à 2, par opposition à celui de SI procédant de 4 à 3, c'est qu'après avoir produit sa quinte *ut* à sa première division, il produit l'octave de cette même quinte *ut* à sa seconde, sans plus désormais se faire entendre lui-même; tandis que le son fondamental SI, après avoir produit sa quarte *mi*, se reproduit lui-même jusqu'à la seconde octave.

La seconde remarque, c'est que, dans l'exemple de la progression de 4 à 3, le quaternaire musical étant complet, on y trouve tout, les intervalles harmoniques, la quarte de *si* à *mi*, la quinte de *mi* à *si*, et l'octave simple et double de *si* à *si*; tandis que dans l'exemple de la progression de 3 à 2 on ne trouve ni l'intervalle de la quarte, ni celui de la double octave. Ces imperfections visibles doivent faire considérer le son fondamental FA comme inférieur au son fondamental SI, et ses productions comme moins parfaites.

Après avoir fait ces remarques qui trouveront plus loin leur application, voyons quelles sont les productions du SI et du FA, selon les progressions qui leur sont respectivement affectées de 4 à 3 et de 3 à 2. Il ne faut, pour les obtenir, que prolonger les deux progressions, en donnant toujours au son produit les mêmes divisions du son producteur, c'est-à-dire en ayant soin, à chaque pas que l'on fait, de multiplier toutes les divisions de la corde SI par 4, et toutes celles de la corde FA par 3, afin de pouvoir en distraire le quart dans le premier cas, et le tiers dans le second.

Exemple:

CORDE FONDAMENTALE SI.

De 4096 à	3072 à	2304 à	1728 à	1296 à	972 à	729.
si grave,	*mi*,	*la*,	*re*,	*sol*,	*ut*,	*fa*,

CORDE FONDAMENTALE FA.

De 729 à	486 à	324 à	216 à	144 à	96 à	64.
fa grave,	*ut*,	*sol*,	*re*,	*la*,	*mi*,	*si*.

En méditant sur les deux opérations dont nous venons de présenter l'exemple, on ne tardera pas à se convaincre que l'échelle diatonique, telle que les anciens nous l'ont transmise, et dont on aurait pu croire l'établissement arbitraire, est fondée sur des bases certaines et des proportions rigoureuses. Si l'on examine bien les cordes SI et FA qui la donnent également, on verra que les sons qui s'y génèrent de part et d'au-

Digitized by Google

tre suivent en tout une marche entièrement opposée, dont la confusion serait même impossible dans la nature physique, puisque, ainsi qu'on l'a vu, ce qui est constitué par 4 ne saurait en même temps l'être par 3 sans impliquer contradiction. Cependant les sons produits par la corde SI, en procédant de 4 à 3 ou par quartes, sont exactement les mêmes que ceux donnés par la corde FA en procédant de 3 à 2, ou par quintes. On peut remarquer que leur ordre de production est inverse; que le SI, qui est principe d'un côté et qui donne le FA pour extrême, devient extrême lorsque le FA est pris pour principe.

On peut remarquer que le nombre 4096 qu'il porte d'un côté est la racine carrée de 64 qu'il porte de l'autre, et que ce nombre 64 est lui-même la racine cubique de 4 par lequel il a commencé; on peut remarquer aussi que le FA porte dans les deux progressions le nombre 729 qui est ternaire, tandis que ceux que porte le SI, 4096 ou 64, sont quaternaires; on peut remarquer enfin que les nombres qui terminent la série d'un et d'autre côté sont tous respectivement réductibles l'un dans l'autre, et que SI, 4096 et 64; *mi*, 3072 et 96; *la*, 2304 et 144; *re*, 1728 et 216; *sol*, 1296 et 324; *ut*, 972 et 486, ne sont que des multiples l'un de l'autre, ou des octaves qui peuvent être ramenées à l'unisson. FA, comme nous l'avons dit, ne varie pas.

Cette dernière remarque nous conduit à répéter une chose déjà énoncée, savoir : que les nombres 1 et 2, qui représentent le diapason ou l'octave dans le quaternaire musical, ne peuvent jamais être connus que par les nombres 4 et 3 qui représentent la quarte et la quinte. La preuve de cette assertion est frappante ici, car, comme il est facile de le voir, les deux principes SI et FA ne font connaître leur octave et l'octave des sons qu'ils produisent qu'en se rapprochant et se comparant l'un à l'autre, après avoir suivi les marches contraires de 4 à 3 et de 3 à 2. Cela deviendra sensible par la suite, lorsque nous montrerons la constitution du système diatonique dans les deux principes SI et FA par le rapprochement des sons qu'ils produisent réciproquement. Il suffit, pour le moment, de savoir que, pour obtenir l'octave supérieure ou inférieure de l'un de ces sons, il faut procéder à leur égard selon la marche primordiale de 2 à 1 ou de 1 à 2, c'est-à-dire multiplier ou diviser leurs nombres respectifs par 2, ou bien doubler les cordes qui les représentent ou en prendre la moitié.

D'après tout ce qui vient d'être dit, voilà les sons diatoniques établis et prouvés dans les deux systèmes fondamentaux SI et FA; mais ces sons jugés seulement existants n'offrent encore aucun mode déterminé de mélodie et d'harmonie, parce que les deux progressions harmoniques, de 4 à 3 et de 3 à 2, agissent isolées dans les deux principes, ne produisent point l'unité d'action et de forme sans laquelle tout demeure stérile et mort dans la nature. Le son fondamental SI, qui procède par quartes, manque de quintes, puisque FA, sa dernière production, empêche cette quinte d'y pouvoir résonner en renfermant sa *pantaphonie* ou son système complet de sons diatoniques, dans l'intervalle incommensurable de quinte imparfaite. Le son fondamental FA, qui procède par quintes, manque à son tour de quartes, puisque le SI qu'il produit et qui borne également sa *pantaphonie* à l'aigu, l'enferme dans un intervalle incommensurable de quarte excédante, et ne permet pas à sa véritable quarte d'y vibrer. Il est donc nécessaire, après avoir trouvé les principes générateurs des sons, de trouver les principes qui les coordonnent entre eux, en règlent le rang diatonique et constituent le mode ou la manière d'être particulière d'où résulte la mélodie ou l'harmonie.

J. D'ORTIGUE.

A PROPOS DES CHANSONS D'ABAILARD.

C'est chose curieuse à voir que la manière dont les mêmes nouvelles se reproduisent quelquefois dans les mêmes journaux. Semblable à la pluie qui tombe et remonte en vapeurs pour retomber et remonter encore, une nouvelle, faisant le tour du monde, peut alimenter à plusieurs reprises les colonnes d'un journal. Nous en avons un exemple tout récent.

La *Gazette Musicale* a été la première à annoncer la découverte d'un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, contenant des chansons d'Abailard. Voici comment nous donnions cette nouvelle (1) :

« On vient de découvrir à Rome, dans la bibliothè-
» que du Vatican, un manuscrit contenant, entre au-
» tres pièces, des chansons d'Abailard, avec la notation
» musicale. Le célèbre abbé Baini s'est chargé de les
» traduire en notation moderne, et un savant Alle-
» mand, actuellement à Rome, à qui l'on doit cette
» curieuse et importante découverte, espère bientôt
» en faire part au public. »

Répétée aussitôt par le *Temps*, cette nouvelle se répandit dans tous les journaux de Paris, et passa ainsi aux journaux étrangers. C'est de là qu'elle nous arrive maintenant et vient de faire de nouveau le tour des journaux français, avec quelques variantes toutefois, qu'il ne sera pas inutile de signaler. Voici la seconde version :

« On a découvert, dans la bibliothèque du Vatican,
» un manuscrit d'Abailard, contenant plusieurs chan-
» sons de sa composition, et notées suivant la musique
» de son époque. Le célèbre *Rœni* s'occupe de *les ac-*
» *commoder au style moderne* ; un Allemand, résidant
» à Rome en ce moment, se charge de les publier. »

ROENI à la place de BAINI, passe encore pour la faute d'écriture ou d'impression; mais *accommoder* les chansons d'Abailard *au style moderne*, c'est prêter à l'éditeur une idée absurde; car ce serait dénaturer ces chansons et leur ôter la couleur de leur époque; heureusement il n'est nullement question de cela, d'après la nouvelle, telle que nous l'avions donnée. Il ne s'agit que d'une simple traduction des signes de notation, pour les rendre lisibles aux musiciens peu familiarisés avec la notation d'une époque reculée.

Nous n'aurions pas pris la peine de relever de pareilles inexactitudes, trop habituelles aux journaux quotidiens, qui, poussés par la rapidité de la rédaction, sont obligés de prendre ce qu'ils n'ont pas toujours le temps d'examiner. Mais voici qu'un journal spécialement consacré à la musique vient à son tour reproduire la nouvelle en question, et nous parler de *Rœni* et des chansons qu'on doit *accommoder au style moderne*. Dès lors nous avons cru devoir rectifier une erreur qui, sous la bannière d'un journal spécial, pourrait prendre quelque autorité.

La même feuille se livre encore à d'érudites réflexions sur les chansons *françaises*, pour élever des doutes sur la découverte qui nous occupe, et pour prouver qu'Abailard ne peut pas avoir écrit en *français*. Mais qui vous parle donc de chansons FRANÇAISES? On n'a dit cela nulle part, on n'a parlé que de chansons.

(1) *Gazette musicale*, 1838, n° 15.

Digitized by Google

Le journal musical, en ajoutant un mot qui ne se trouve pas dans les autres annonces, se forge une difficulté, pour avoir le plaisir de la combattre et d'étaler une érudition qu'il s'est rendue assez facile, en copiant tout bonnement deux pages de Laborde (1).

BIOGRAPHIES.

SPONTINI.

Ce compositeur célèbre est né à Jési, petite ville de l'État Romain, le 14 novembre 1778. Le père Martini, ce patriarche des contrepointistes, fut son premier maître; il étudia ensuite quelque temps à Rome, sous Borroni, après quoi il entra au Conservatoire de *la Pieta*, à Naples. Spontini n'avait alors que treize ans.

Après avoir été professeur dans cet établissement; il en sortit avec une partition (*I Puntigli delle Donne*), qu'il fit jouer avec un tel succès, que les principaux théâtres d'Italie s'empressèrent de l'engager à composer pour eux. Le débutant n'eut garde de manquer une si belle occasion de se produire, et, avec cette facilité qui caractérise le travail des maîtres italiens, facilité dont on peut aisément apprécier la cause et les effets, en examinant attentivement leurs ouvrages, il écrivit en quelques années quatorze opéras, dont onze bouffons et trois sérieux. Mais bientôt il ambitionna de se faire connaître à Paris; il y donna d'abord, au Théâtre-Italien, *la Finta Filosofa*, déjà représentée avec éclat à Naples; puis, à l'Opéra-Comique, *la Petite Maison*, méchant vaudeville qui entraîna dans sa chute une gracieuse partition. Un livret plus digne de lui, et dont la situation principale est belle et poétique, lui fut offert bientôt après : *Milton*, sujet essentiellement admiratif, quoiqu'un peu froid, fut pour Spontini l'occasion d'une revanche éclatante sur le même théâtre, et prépara les triomphes qui l'attendaient un peu plus tard sur la grande scène de l'Opéra. Il s'agissait donc de trouver un poëme dans lequel Spontini pût montrer tout ce que son âme contenait d'énergie et d'ardeur passionnée. M. de Jouy venait de terminer *la Vestale;* Méhul, alors occupé d'un autre ouvrage, ne pouvant se charger de celui-là, engagea, dit-on, l'auteur, à s'adresser à Spontini.

Certes ce fut un hasard heureux qui fit ainsi tomber entre ses mains un sujet si propre au développement de ses deux éminentes qualités. Aussi la partition de *la Vestale* est-elle un chef-d'œuvre, qui, dans son genre, n'a pas encore été surpassé, et qui, selon nous, laisse bien loin en arrière la *Didon* de Piccini. Jamais, jusqu'à présent, l'amour n'a été peint en musique avec une pareille vérité. Les récitatifs de *la Vestale* sont d'une beauté rare; les mélodies se distinguent toutes par leur grâce et leur noblesse, et l'orchestre, toujours expressif, est en même temps riche et puissant. On connaît le terrible effet du final du second acte, cet étonnant morceau qu'on a tant imité en France et en Italie. La *Vestale* eut un succès immense, non-seulement à Paris, mais à Naples et dans toute l'Allemagne, où elle est encore fréquemment représentée. Mais que de chagrins Spontini eut à éprouver, que d'obstacles il eut à vaincre, avant d'arriver à la première représentation! L'exécution de sa musique parut d'abord d'une difficulté monstrueuse aux artistes, familiarisés presque exclusivement avec le style et les formes plus simples de Gluck, de Piccini et de Sacchini. Mad. Branchu racontait elle-même, il y a quelques années, qu'au premier abord elle avait déclaré son rôle inchantable; les chœurs, divisés quelquefois en huit ou neuf parties, excitèrent une véritable tempête parmi les choristes; et quand vinrent les répétitions générales, l'orchestre, à tout instant arrêté par des combinaisons nouvelles et par des dessins chargés de notes rapides, disposées toutefois sur des divisions rhythmiques fort simples, se récria contre l'absurdité d'une pareille composition, chacun assurant qu'il y aurait folie à continuer les études de ce tissu d'extravagances. Heureusement pour Spontini, l'impératrice Joséphine s'intéressait vivement à l'œuvre et à l'auteur; et le directeur de l'Opéra reçut l'ordre formel de reprendre les répétitions de *la Vestale*, et de les continuer jusqu'à ce que l'exécution fût irréprochable. Vingt ans auparavant, Gluck avait rencontré la même opposition, basée sur le même prétexte, *l'impossibilité* de l'exécution; et sans la reine Marie-Antoinette, qui témoigna le désir de voir disparaître cette *impossibilité*, l'auteur d'*Iphigénie* fût reparti pour Vienne, et n'eût laissé à Paris que la réputation d'un barbare et d'un ignorant.

La même chose est arrivée à Mozart pour *Don Juan*, à Wéber pour *le Freischütz*, à Beethoven pour *Fidélio*, à Beethoven pour ses *symphonies*, à Beethoven pour ses *quatuors*, à Beethoven pour ses *sonates*....

Heureusement nous n'en sommes plus là aujourd'hui; tous les artistes (j'entends les artistes véritables) ont profité de l'expérience de leurs devanciers et des leçons de l'histoire. Ils ne déclarent pas inexécutable une composition, par cela seul qu'elle exige, pour être bien rendue, des virtuoses habiles, soigneux, attentifs et patients; ils savent qu'une pensée musicale imparfaitement exécutée est presque toujours un contre-sens, ou tout au moins un non-sens, et ils travaillent sans se rebuter à la dépouiller successivement des voiles dont elle était couverte. C'est une justice qu'il faut rendre aux musiciens de Paris; depuis plusieurs années, leur supériorité à cet égard est devenue aussi évidente que celle qu'on leur reconnaissait sous le rapport du talent. On répète aujourd'hui à Paris aussi bien, et peut-être mieux, qu'en aucun lieu du monde, sans en en excepter même Leipsick et Berlin, où l'on exécute si souvent des compositions d'une immense difficulté.

Mais tout n'était pas fini pour Spontini : après la représentation et le triomphe de son chef-d'œuvre, on fit courir au sujet de *la Vestale* les bruits les plus étranges et les plus ridicules : Spontini n'en était pas l'auteur.... Il avait reçu en dépôt la partition d'un jeune compositeur allemand; cet artiste était mort sans la retirer d'entre ses mains, et Spontini se l'était appropriée sans scrupule... — D'autres allaient plus loin dans l'absurde : Spontini est incapable d'avoir écrit *la Vestale*, disaient-ils, il n'a fait qu'une compilation d'anciennes musiques achetées à la livre chez les épiciers; il les a cousues et ajustées sur les paroles de M. de Jouy, voilà tout!... — Il faut avouer que ces épiciers-là avaient un fonds de magasin d'une valeur assez rare, et que le compositeur italien a merveilleusement *cousu* et *ajusté* ces précieux lambeaux.

Nous ne citons ces niaiseries que pour montrer jusqu'à quel point d'imbécillité peuvent arriver ensemble la sottise et l'envie.

Napoléon ayant institué des prix décennaux pour tous les théâtres impériaux, le prix du Grand-Opéra fut décerné à *la Vestale*. Le jury institué par l'empe-

(1) *Essai sur la musique*, t. II, p. 145 et 146.

Digitized by Google

reur, pour juger de la valeur des divers ouvrages, s'exprima ainsi, dans son rapport au sujet de celui-ci : « Cet opéra a obtenu un succès brillant et soutenu ; le compositeur a eu l'avantage d'appliquer son talent à une composition intéressante et vraiment tragique; sa musique a de la verve, de l'éclat, *souvent* de la grâce. On y a constamment, et avec raison, applaudi deux grands airs d'un beau style et d'une belle expression; deux chœurs d'un caractère religieux et touchant, et le final est à la fois tragique et *agréable*. Le mérite incontestable et la supériorité du succès de *la Vestale* ne permettent pas au jury d'hésiter à proposer cet opéra comme digne du prix. »

Je voudrais bien savoir quel est le fougueux dilettante, l'intelligent critique, qui a osé accoler l'épithète d'*agréable* au final du second acte de *la Vestale;* il mérite un prix, lui aussi; et Spontini dut être bien heureux de voir sa musique si bien comprise et sentie.

Peu d'années après parut *Fernand-Cortez*, dont la vogue fut peut-être plus grande que celle de *la Vestale*, grâce à la couleur chevaleresque, sauvage et passionnée du sujet, à l'animation, à la verve entraînante de la plupart des chœurs, à la variété remarquable du style mélodique, et à l'originalité de l'instrumentation.

L'ouvrage qui suivit *Fernand-Cortez* fut moins heureux; l'*Olympie* de MM. Briffaut et Dieulafoi, drame antique, présenté au public parisien au moment où il éprouvait un dégoût insurmontable pour les sujets empruntés à l'antiquité, n'était pas le poëme qu'il eût fallu pour le troisième grand ouvrage de Spontini. Remise au théâtre plus tard, *Olympie* fut encore moins bien accueillie qu'à son apparition. Cette partition contient de fort belles choses; mais, en général, on voit qu'en fait de marches triomphales, de duos héroïques, de chœurs de prêtres, d'airs de danse voluptueux, l'auteur avait à peu près épuisé sa riche imagination pour *la Vestale* et pour *Cortez*.

Lors de la reprise des *Danaïdes*, Spontini composa une *bacchanale instrumentale* dont l'effet prodigieux contribua beaucoup à la vogue de l'opéra de Salieri. C'est très-beau, très-vrai, très-riche et d'un sombre emportement bachique que la donnée dramatique rend admirable. Ce fut à peu près vers cette époque que Spontini, sur l'invitation du roi de Prusse, se rendit à Berlin, où il dirige aujourd'hui la chapelle royale. Depuis son séjour dans cette capitale, il a écrit en langue allemande trois grands ouvrages, dont nous ne pouvons donner que les noms, faute de les connaître par la représentation ou par la lecture. Ce sont, 1° *Nurmahal*, opéra-ballet tiré du charmant poëme de Moore, *Lalla Rooch* (Spontini a placé dans cet ouvrage la bacchanale dont nous parlions tout à l'heure); *Alcidor*, opéra-féerie; et *Agnès de Hohenstauffen*, longtemps attendue, dont un acte seulement fut mis en scène il y a quelques années, et qui vient enfin d'être représentée en entier dernièrement.

H. Berlioz.

NOUVELLES.

*** On fait d'avance, à l'Opéra, des préparatifs pour la mise en scène d'un ballet en trois actes, *la Gitana*, dont le sujet est, dit-on, emprunté à une nouvelle de Mme de Reybaud. Trois compositeurs sont chargés de la musique de ce ballet. Le premier acte est échu à M. Thomas, l'auteur du *Perruquier de la Régence*; le second, à M. Clapisson, dont on répète la *Judith*; enfin le troisième sera le début de M. Benoit sur le théâtre.

*** La *Juive* vient d'atteindre sa SOIXANTE-QUINZIÈME représentation à l'Opéra. Ce chef-d'œuvre musical a obtenu un succès d'éclat à Copenhague, où on l'a exécuté traduit en danois.

*** Parmi les débutantes qu'on annonce à l'Opéra pour faire suite à mademoiselle Lebrun, il en est une, mademoiselle Rieux, jeune Marseillaise, qui excite vivement la curiosité des abonnés, et fournit matière à plus d'un colloque dans les entr'actes, non que ces messieurs s'occupent de la belle voix qu'on lui attribue; ce qui les occupe, c'est qu'elle est, dit-on, excellente danseuse, très-forte sur les armes, habile à tout exercice.

*** Comme les deux Elssler, Mmes Noblet et Alexis Dupont ont aussi leurs pas de famille. Ces charmantes sœurs, qui, dans la reprise de *Don Juan*, nous ont initiés aux voluptueux mystères d'une des danses espagnoles, *il Paela de Xérès*, avaient été invitées à danser ce pas devant la cour, dans une représentation que les malheureux artistes du Vaudeville viennent d'être admis à y donner. Elles ont plu à la cour comme à la ville.

*** Le surlendemain de leur arrivée à Paris, la reine des Belges et le prince de Joinville s'étaient déjà empressés d'entendre la partition en vogue, *Guido* et *Ginevra*, qui attire toujours la foule à l'Opéra.

*** On va reprendre, à l'Opéra-Comique, un des chefs-d'œuvre de Boïeldieu, dont le fils se trouvera sur l'affiche en compagnie de son père, circonstance jusqu'ici bien rare au théâtre. Un chanteur, qui a de la réputation en province, Margaillan doit bientôt débuter dans ma *Tante Aurore*.

*** Le roi de Bavière a invité à dîner madame la comtesse de Rossi (mademoiselle Sontag) qui venait d'arriver avec son mari, dans les états de ce monarque poëte. Après le repas, la brillante cantatrice a chanté divers morceaux dont quelques-uns avec des membres de la famille royale. Elle aurait pu demander, en parodiant le mot fameux de Voltaire : « Sommes-nous tous gens de talent, ou tous princes? »

*** Notre célèbre collaborateur et ami, M. Listz, vient de publier deux volumes de poésies qui occupent l'attention et reçoivent les suffrages de la critique allemande, en général aussi éclairée que consciencieuse, deux qualités qui se laissent trop souvent désirer dans la presse française. Au surplus le poëte n'a pas tué le pianiste, comme on disait autrefois que l'empereur Napoléon avait tué Bonaparte; car il a donné à Vienne huit concerts tellement à la mode, que l'on avait, pour les trois derniers, converti toutes les places en stalles et que les billets se vendaient à des prix exorbitants.

*** L'*église* du Pecq vient d'être le *théâtre* d'une des solennités musicales que nous voyons avec tant de plaisir se multiplier dans l'intérêt de l'art. Un orchestre conduit par Benderali, des artistes estimés, tels que Vogt, Alexis Dupont, Prévost, et avec eux un renfort d'amateurs et d'anciens élèves du Conservatoire, ont exécuté une messe en musique à l'occasion de la fête de la commune, qui est devenue ainsi la fête des pauvres, car lorsque de pareils artistes font l'aumône d'un talent, leur seule richesse, qui ne s'empressera pas d'apporter, à leur exemple, son tribut à la quête?

*** Le célèbre violon Ernst, qui a eu tant de succès au festival de Lille, vient de repasser par la capitale, pour se rendre dans le midi de la France.

*** M. Dancla, violon solo de l'Opéra-Comique, vient de faire paraître des études pour le violon, qu'il a dédiées à M. Habeneck aîné. Ces études se distinguent par une connaissance approfondie de l'instrument jointe à des idées gracieuses et originales. Nous recommandons ces compositions consciencieuses aux personnes qui s'occupent de l'art du violon.

Nous profitons de cette occasion pour réparer une omission qui a été faite dans l'un de nos derniers numéros. Le nom de M. Dancla a été omis parmi ceux des élèves qui ont concouru pour le grand prix de composition musicale, dans la séance du 2 juin dernier à l'Institut. M. Dancla y a obtenu le deuxième grand prix.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : *Le Pensionnat*, collection de morceaux instructifs pour le piano, à 4 mains, par Charles Schanke, n. 10. Fantaisie sur un thème favori de *la Preciosa* de Weber.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (redacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 31.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ETRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.
On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 5 AOUT 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 5 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au directeur, rue Richelieu, 97.

Trois Prix de 500 francs

Proposés par le Directeur de la Gazette musicale.

Le Directeur de la *Gazette Musicale*, jaloux de prendre part au mouvement extraordinaire qu'on remarque en ce moment dans notre monde musical, et désireux d'accroître l'émulation des *artistes* et des *hommes de lettres*, dont les travaux ont pour but l'étude et la pratique de l'art des sons, vient de proposer trois prix de *cinq cents francs* pour les *trois compositions suivantes :*

1er PRIX. — Les Paroles d'un chant national.
2e PRIX. — La Musique de ce chant.
3e PRIX. — Une Dissertation historique, philosophique et critique sur cette question : Quelle est l'influence réelle de la musique sur le bien-être des nations?

Les paroles et la musique du chant national devront être de nature à ce que le peuple puisse les retenir et les chanter facilement; c'est donc d'un chant populaire, dans la plus noble acception du mot, qu'il s'agit. Il n'est point question, bien entendu, de produire une nouvelle *Marseillaise ;* la spécialité de la *Gazette Musicale* et sa mission toute pacifique lui imposent l'obligation de se renfermer dans la question d'art sans se mêler en aucune façon de politique. Ceci ne veut pas dire que les poëtes devront s'interdire de prendre pour sujet quelqu'une de ces grandes idées qui de tout temps ont fait battre le cœur des masses, nous voulons seulement prévenir ceux des littérateurs qui seraient tentés d'entrer dans la lice, que nous ne mettons pas au concours une *chanson révolutionnaire*. Rien n'est plus loin de notre pensée, et, comme nous venons de le dire, rien ne s'écarterait davantage de l'objet de nos travaux.

Le prix pour les paroles sera décerné par un jury composé de MM. Ballanche, Ch. Nodier, le vicomte Alfred de Vigny.

Celui de la musique par MM. les membres de l'Institut, Auber, Berton, Caraffa, Chérubini, Halevy et Paer.

Et celui de la dissertation, par ces deux jurys réunis.

Le chant national et la dissertation qui auront obtenu les *prix* resteront la propriété de la *Gazette Musicale*.

Il devra être adressé à M. Maurice Schlesinger, directeur de la *Gazette Musicale*, rue Richelieu, n. 97 :

1. Les paroles du chant national, jusqu'au 1er décembre 1838;

Le prix sera décerné le 1er janvier 1839;

2. La musique de ce chant national jusqu'au 1er mai 1839;
Le prix sera décerné le 1er juillet 1839;
3. La dissertation historique, philosophique et critique, jusqu'au 1er mai 1839 ;
Le prix sera décerné le 1er juillet 1839;

MM. les concurrents voudront bien mettre un chiffre sur le manuscrit, et envoyer leur nom avec le chiffre correspondant cacheté.

Lorsque le jury se sera prononcé sur chaque prix, il y aura une séance publique, qui sera annoncée ultérieurement, et c'est en présence du jury et du public que l'on connaîtra le nom de chaque concurrent. Les autres noms et manuscrits seront rendus cachetés contre le récépissé. C'est ainsi que personne ne connaîtra les noms de ceux qui auront concouru sans obtenir les prix.

(*N. B.* Affranchir les envois.)

SOMMAIRE. — Trois prix de 500 francs proposés par le directeur de la *Gazette*. — Musique de chambre. — Concours du Conservatoire. — La petite lumière. — Monument à Dalayrac. — Monuments à Molière, Mozart, Bellini, par Elwart. — Correspondances particulières, Milan et Londres. — Revue critique, deux airs russes et deux nocturnes de Thalberg, par H. Blanchard. — Nouvelles. — Annonces.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

SOIRÉES DE QUATUORS ET QUINTETTI,

Dédiées aux abonnés de la *Gazette Musicale*.

Il était autrefois d'usage à Paris d'avoir, dans les salons dilettanti tant soit peu distingués, un quatuor qui faisait à peu près tous les frais de l'exécution instrumentale. Les airs, duos ou chœurs des opéras à la mode étaient accompagnés au quatuor, tout comme les concertos de flûte ou de violon qu'on écoutait alors assez volontiers. En outre, les quatuors proprement dits n'étaient pas considérés comme de la musique savante, mais froide, et destinée seulement à quelques érudits. Les dames entendaient sans ennui, et même avec un plaisir réel, les œuvres de Pleyel, de Boccherini, de Haydn. Alors un compositeur qui se sentait appelé à écrire des quatuors pouvait espérer un auditoire; aujourd'hui, dans la plupart des réunions où l'on s'occupe de musique, le piano, et malheureusement avec lui la romance, ont détrôné le quatuor. En le considérant comme instrument d'accompagnement, je conçois la préférence donnée au piano; les pianistes capables de bien accompagner un morceau de chant ne sont pas rares; un seul, d'ailleurs, suffit pour cela, et l'instrument dont il se sert, une fois bien accordé, ne fait pas entendre de sons faux; tandis que pour un quatuor même médiocre, il faut, outre les quatre exécutants, des pupitres, des instruments, qu'on râcle toujours plus ou moins avant de commencer, et sur lesquels les virtuoses ordinaires ne sauraient guère jouer une page de musique sans laisser échapper quelque demi-douzaine de notes douteuses, pour ne rien dire de plus. Enfin, pour résumer ma pensée, je dois dire qu'un médiocre quatuor est quelque chose d'horrible, et que je lui préfère de beaucoup le plus détestable tapeur de piano, parce qu'au moins, s'il ne se trompe pas de touches, on n'entend que des sons justes, quelle que soit d'ailleurs la manière dont il les enchaîne harmoniquement et mélodiquement.

Mais de ce qu'un mauvais quatuor est une chose insupportable, il ne faut pas pour cela proscrire le genre tout entier, comme on le faisait à peu près il y a quelques années. Le Conservatoire a peuplé la France et l'Europe d'excellents violonistes, de violoncellistes habiles, et l'on aurait aujourd'hui moins de peine que jamais à former un bon quatuor; on compte même parmi les amateurs des talents remarquables et vraiment au niveau, sous le rapport des connaissances techniques et de la facilité du mécanisme, des œuvres compliquées de Mozart, d'Onslow et de Beethoven. Cependant le piano, avec ses satellites la romance et la cavatine italienne continuent à trôner dans presque toutes les réunions musicales à l'exclusion du quatuor. A l'exception des matinées de M. le baron de Trémont, des quelques séances des frères Tilmant et de celles où M. Seghers aîné, artiste d'un dévouement et d'une conviction trop rares, emploie son beau talent et son influence à faire connaître les compositions si originales de M. Reber, noble et digne tâche que M. Seghers accomplit avec un soin et une chaleur d'âme qu'on ne saurait assez louer, nous ne voyons pas trop ce qui reste de remarquable, en fait de quatuors, dans notre immense capitale, on y compte cependant un nombre considérable d'excellents instrumentistes. La partie d'alto seule était encore, il n'y a pas long-temps, sous l'influence de ce vieux préjugé, qui, la frappant d'infériorité, faisait généralement croire que les exécutants qui s'en chargeaient n'étaient pas rigoureusement tenus de jouer de *l'alto*.

On reconnaît à présent la vérité de ce mot de Louis XVIII : « Pour faire un gentilhomme, prenez un gentilhomme »; et l'on dit : Pour avoir un bon alto, prenez un artiste qui joue bien de l'alto. La manière ingénieuse et savante dont Beethoven a traité cette partie de la musique de chambre a beaucoup contribué à rendre à l'alto son importance et sa valeur; aussi les altos d'autrefois, qui pouvaient sans se compromettre murmurer en *a parte* l'inoffensif accompagnement des anciens quatuors, sont-ils obligés, pour les compositions modernes, de céder la place à des virtuoses tout à fait dignes de ce nom; souvent même le premier violon se plaît à prendre cette partie intéressante, et c'est pourquoi nous voyons souvent au pupitre de l'alto MM. Seghers ou Tilmant.

Il est donc facile aujourd'hui de monter un excellent quatuor, et c'est utile en ce sens que le style nerveux, élevé des grands maîtres doit remplacer les platitudes et les niaiseries dont on rebat les oreilles des amateurs, si l'on veut que l'éducation du public se perfectionne.

Tel est le but que se propose le directeur de la *Gazette musicale*, en instituant des soirées de quatuors et quintetti, où les chefs-d'œuvre du genre, tant pour instruments à cordes que pour le piano avec accompagnement obligé de trois ou quatre instruments, seront rendus avec toute la perfection désirable. Ces séances commenceront dans le mois d'octobre. Nous aurons soin d'avertir nos lecteurs à qui elles sont spécialement destinées, *chacun des abonnés à la* Gazette musicale *ayant droit à une entrée personnelle*.

Digitized by Google

CONCOURS DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Les meilleures institutions sont celles dont l'utilité et les succès ont été consacrés par le temps. Telle a été la destinée du Conservatoire depuis sa première organisation. Créé, ainsi que l'École Polytechnique et l'École Normale, lors de la réédification de l'ordre social, il a religieusement rempli la haute mission qui lui avait été confiée, celle de propager l'art musical en France; il a formé des instrumentistes qui d'élèves sont devenus chefs d'école, peuplé les orchestres de Paris de virtuoses du premier mérite, alimenté les théâtres lyriques de talents supérieurs, et jeté dans le monde musical une foule de professeurs distingués qui ont agrandi le domaine de l'art et répandu le goût des saines doctrines. Grâce à lui, la France a reconquis ses anciens titres de nation musicale, titres perdus depuis le seizième siècle, et que J.-J. Rousseau lui contestait avec raison sous le règne de Louis XV. Londres, Bruxelles et Vienne ont créé des établissements basés sur les principes auxquels le Conservatoire doit sa prospérité. Ses méthodes sont un cours complet d'enseignement qui embrasse toutes les branches de l'art, sorte d'encyclopédie où sont réunies les richesses amassées dans les siècles précédents, jointes aux théories nouvelles, fruits de l'expérience et du génie.

Ces méthodes resteront comme modèles, bien que depuis leur publication on ait essayé de produire de nouvelles théories, principalement dans la classification des accords, et dans la manière de les chiffrer, tentatives infructueuses qui n'ont amené aucun résultat satisfaisant; car, il faut le dire et le répéter sans cesse, innover dans la partie didactique d'un art, pour le seul plaisir puéril d'innover, c'est suivre la ligne courbe qui n'est pas, comme on le sait, le plus court chemin d'un point à un autre. Ainsi, par exemple, pourquoi vouloir abolir un usage fondé en raison, et adopté depuis des siècles par l'Allemagne, l'Italie et la France, celui de considérer le chiffre comme la représentation numérique de l'intervalle, pour y substituer un autre chiffre conventionnel sans rapport avec l'accord qu'il doit indiquer? cette manie de classification antilogique a été poussée au point de chiffrer l'accord parfait par l'unité, sans doute parce que cet accord est le premier de tous; c'était bien la peine d'innover! aussi nous apprenons la réponse que fit un professeur émérite au jeune homme qui lui demandait des conseils d'après ce nouveau système: « Monsieur, l'unité est pour moi la représentation de l'unisson; le chiffre 2, de la seconde, ainsi de suite; veuillez donc m'excuser, mais je suis trop vieux pour retourner sur les bancs de l'école. » Ceci nous rappelle cette mordante répartie de Voltaire à J.-J. Rousseau, qui lui avait envoyé son Discours sur l'inégalité des conditions: « On n'a jamais employé tant d'esprit à vouloir nous rendre bêtes; il prend envie de marcher à quatre pattes quand on lit votre ouvrage; cependant, comme il y a plus de soixante ans que j'en ai perdu l'habitude, je sens malheureusement qu'il m'est impossible de la reprendre. »

Ces théories prétendues nouvelles renferment-elles au moins plus d'homogénéité de doctrine dans l'étude du contre-point que dans celle de l'harmonie? nullement: chaque auteur considère l'art d'un point de vue différent. L'un, par exemple, permet dans la fugue l'emploi et le mélange des styles libre et vigoureux; l'autre, l'emploi et le mélange des styles vocal et instrumental. Pour nous, nous croyons que le seul moyen d'éviter la confusion dans les études consiste à distinguer avec soin les styles les uns des autres, et à ne jamais faire chanter des voix comme des instruments. Pour prouver ce que nous avançons, les modèles ne nous manqueraient pas; mais pour le moment nous n'en citerons qu'un seul, l'admirable fugue qui termine le *Gloria in excelsis* de la messe en *fa* de l'illustre Cherubini, et cette brillante péroraison où se fait si bien sentir la différence qui existe entre le style vocal et le style instrumental, principalement lorsque le quatuor instrumental, reprenant sur la pédale le sujet principal, vient l'orner de formules qui lui donnent plus de vivacité, sans nuire pour cela à la pureté primitive du dessin vocal.

Les concours de cette année, à une ou deux exceptions près, ont été satisfaisants; ils ont commencé, le lundi 23 juillet, par celui de contre-point. Les concurrents, enfermés la veille pour écrire sur un sujet donné une fugue à quatre parties, étaient au nombre de cinq. Le jury, présidé par M. Cherubini, distingua deux numéros qui, par l'élégance et la pureté du style, l'agencement ingénieux des artifices qui constituent les divertissements, réunirent les suffrages. Ces deux numéros 5 et 2 obtinrent le premier prix en partage. Le président, ayant enlevé les bandes cachetées qui couvraient les noms des élèves, annonça que M. Deldevez, élève de M. Halevy, avait écrit la fugue numéro 5, et M. Maillart, élève de M. Leborne, celle numéro 2. Le second prix fut décerné à M. Batiste, élève de M. Halevy. MM. Dancla et Franck obtinrent chacun un accessit.

Le concours d'harmonie et accompagnement pratique a été moins brillant que les années précédentes. Le jury n'a décerné que deux accessits dans la classe des femmes; ce sont Mlles Paquier et Pastier, élèves de M. Bien-Aimé, qui les ont obtenus. Dans la classe des hommes, M. Duvernoy, élève de M. Dourlen, a remporté un second prix.

Quatre concurrents se sont présentés au concours d'orgue. Les conditions du programme de ce concours sont des plus difficiles, car tout ici est instantané: les concurrents doivent accompagner à quatre parties un choral donné par le jury au moment du concours, et improviser une fugue à quatre à parties sur un sujet également donné par le jury.

M. Garandé fils, qui a remporté le premier prix, a fait preuve d'un talent remarquable, et d'une audace qui lui a porté bonheur, car il attaqua le sujet de sa fugue dans un mouvement rapide, et continua jusqu'à la fin sa brillante improvisation sans que cette rapidité audacieuse ait nui en rien à la liaison des modulations ni au développement du sujet et des divertissements. M. Batiste a obtenu le second prix; et M. Mozin, un accessit.

Solfége. — Ce concours se maintient toujours à un haut degré de prospérité, tant par le nombre des élèves que par celui des lecteurs habiles. Cette année, dix-sept jeunes gens et vingt demoiselles ont été admis à concourir. Dans les classes des femmes, le premier prix a été partagé entre Mlles Mengal, Osselin, Jourdan, Lorotta, Bouquet-Duperray, Capdeville, Muller et Leplanquais; le second, entre Mlles Nermel, de Chauvillerain, Roban, Bouvenne, Aubrio et Demay; l'accessit, entre Mlles Lehuen, Beauchêne et Rifaut. Dans la classe des hommes, le premier prix a été partagé entre MM. Franck, deuxième, Courtois, Charlot, Cahen, Féret et Fridrick; le deuxième, entre MM. Ferville, Réty, Botte et Gaud. Point d'accessit.

Digitized by Google

La classe de basson n'a présenté qu'un seul élève qui n'a rien obtenu.

Les concours de trompette et de trombonne ont été plus heureux. Dans le premier, on a remarqué la belle qualité de son de MM. Massip et Gatinean, qui ont remporté le premier prix en partage. Le second prix a été également partagé entre MM. Chapelle et Guérin. Ces jeunes lauréats sont élèves de M. Danverné.

Dans le concours de trombonne, M. Simon, élève de M. Dieppo, a réuni tous les suffrages par un talent de premier ordre; aussi le premier prix lui a-t-il été décerné à l'unanimité. Le second prix a été remporté par M. Hermenge.

Tous ces concours ont eu lieu à huis-clos. Ceux auxquels le public est admis ont eu lieu depuis le 1er août et finiront mardi prochain. En attendant que nous en rendions compte dans notre prochain numéro, voici les noms des élèves qui ont obtenu des prix :

CHANT.

Premier prix partagé entre : Mlle *Barthélemy* (élève de M. Henry); Mlle *Guichard* (élève de M. Bordogni); Mlle *Dobré* (élève de M. Benderali).

Second prix partagé entre : Mlle *Duflot* (élève de Mme Damoreau); Mlle *Capdeville* (élève de M. Ponchard); Mlle *Francis-Cornu* (élève de M. Panseron); Mlle *Koltz* 2e (élève de M. Henry).

Premier prix : M. *Chartrel* (pensionnaire), élève de M. Panseron.

Second prix partagé entre : M. *Mengin* (élève de M. Henry); M. *Grand* (élève de M. Banderali).

PIANO.

Premier grand prix : M. *Franck* 1er.

Deuxième premier prix partagé entre : M. *Barthe*; et M. *Duvernoy*.

Second prix : M. *Masse*.

Accessit : M. *Charlot* (élèves de M. Zmimerman).

Premier prix partagé entre : Mlle *Pastier*; Mlle *Mercié-Porte*; Mlle *Bouvenne* 1ère.

Second prix partagé entre : Mlle *Robert*; Mlle *Cognaton* (élèves de M. Adam).

VIOLON.

Premier prix partagé entre : M. *Michiels* (élève de M. Baillot); M. *Gautier*;

Second prix : M. *Saenger* (élèves de M. Habeneck).

VIOLONCELLE.

Premier prix : M. *Legleu* 2e (élève de M. Vaslin).

Second prix : M. *Gœury* (élève de M. Norblin).

HARPE.

Premier prix partagé entre : M. *Prumier fils*; et Mlle *Jourdan*, élèves de M. Prumier. (Point de second prix).

FLUTE.

Premier prix partagé entre : M. *Danjon*, M. *Brunot*

Second prix : M. *Mathieu* (élèves de M. Tulou).

COR A PISTONS.

Premier prix : M. *Dancla* 3.e

Second prix : M. *Adam* (élève de M. Meifred).

HAUTBOIS.

Premier prix : M. *Delattre*.

Second prix : M. *Sabon* (élèves de M. Vogt).

COR ORDINAIRE.

(Il n'y a pas eu lieu à décerner un premier prix).

Second prix : M. *Barbet* 1er.

Accessit : M. *Schlotmann* (élèves de M. Dauprat).

CLARINETTE.

Premier prix partagé entre : M. *Handschu*; M. *Duhamel* (élèves de M. Beer).

Il n'y a pas eu de second prix).

LA PETITE LUMIÈRE.

Nous pensons que la lettre suivante sera lue par nos abonnés avec tout l'intérêt que doit inspirer un souvenir de Boïeldieu; le fait dont elle parle n'est point nouveau pour nous; et en effet, nous nous rappelons l'avoir entendu conter autrefois à quelques auteurs de l'Opéra-Comique.

St-Pétersbourg, ce 25 juillet, 1838.

Monsieur,

Non-seulement tout ce que nous sommes ici d'artistes français, nous avons appris avec le plus vif plaisir le succès que vient d'obtenir le jeune Adrien Boïeldieu sur la scène où son père s'est illustré, mais les Russes eux-mêmes se sont intéressés à cette nouvelle; car ils regardent presque comme un compatriote le charmant compositeur qui a écrit chez eux et pour eux *la Jeune femme colère*, un *Télémaque*, encore inconnu en France, des chœurs d'*Athalie*, qu'on vient d'y applaudir, etc., etc. Jugez donc, monsieur, comme tout le monde dans ce pays a dû faire fête au numéro de la *Gazette Musicale* où vous rendez compte de l'opéra de *Marguerite*: quant à moi, l'analyse que vous donnez de la pièce a réveillé dans mon esprit un souvenir qui date déjà de loin, et dont je vais vous faire part; vous jugerez s'il est de nature à piquer la curiosité de vos lecteurs.

Il y a une quinzaine d'années, j'avais, à l'Opéra-Comique, mes entrées dans le foyer des acteurs: c'était alors un des lieux les plus amusants de la capitale; les artistes étant encore sociétaires se croyaient obligés de faire avec grâce et politesse les honneurs de chez eux; comme il n'y avait pas envahissement presque exclusif du répertoire par un seul auteur, les gens de lettres venaient se rappeler à l'attention des semainiers, en étalant la coquetterie de leur esprit; quant aux musiciens, ils prenaient aussi à tâche de se rendre aimables, parce que c'était à ce prix qu'ils obtenaient des poëmes, des tours de faveur, de brillantes distributions en un mot, parce qu'ils avaient à se faire auprès de tout le monde leur sort à eux-mêmes, au lieu que maintenant, ils le trouvent tout fait par la volonté absolue d'un seul.

Vous concevez du reste combien, entre gens de mérite, chacun dans leur genre et tous également intéressés à se plaire, la causerie devait être piquante et variée; elle devenait souvent féconde en discussions avantageuses pour l'art.

Un soir qu'on s'était bien débattu sur les ressources de la musique théâtrale et sur ce qu'il lui est donné d'exprimer : « Moi, dit Boïeldieu avec ce fin sourire » qu'on ne peut oublier quand on l'a connu, je suis » depuis longtemps tourmenté d'une idée; je voudrais » avec des notes faire un effet de lumière. » Là dessus, chacun de rire : « Oui, riez, riez, continua-t-il; puis se tournant vers quelques auteurs présents : « S'il y » avait seulement un de vous qui voulût se charger d'a- » mener d'une manière vraisemblable la situation que » j'ai en tête ! — Vraisemblable, bégaya (1) Hoffmann, » en secouant la tête, c'est du luxe, jamais ni ressem- » blance ni invraisemblance n'ont fait tomber une » pièce. » Sans faire attention à cette maxime qu'un auteur fécond semble avoir adoptée depuis pour sa

(1) Cet écrivain, auteur dramatique assez médiocre, mais critique aussi savant que spirituel, avait un bégayement qui ajoutait encore à l'effet des mots piquants qui lui échappaient sans cesse, en les balançant sur sa langue, comme une pierre au bout d'une fronde.

Digitized by Google

théorie, tous les assistants pressèrent Boïeldieu de s'expliquer.

Alors, il nous développa un sujet puisé, nous dit-il, dans une anecdote qu'il avait recueillie en Allemagne. Ce sujet n'était autre que celui de *Marguerite*, et à coup sûr c'est lui qui l'aura indiqué aux auteurs du poëme que son fils vient de mettre en musique. Seulement le principal à ses yeux était une situation que je n'ai pas retrouvée dans votre analyse, et dont il se promettait un grand effet musical.

D'après son idée, il aurait été question dans le poëme d'une tourelle en ruines, près de laquelle aurait été commis l'assassinat. A cette tourelle se serait attachée une terreur superstitieuse, car on aurait raconté que de temps en temps on y voyait dans le lointain apparaître une faible lueur. Au dénoûment elle aurait fait partie du fond de la décoration; et lorsque, par le progrès de l'action, l'innocent dont le chapeau a été trouvé sur le théâtre du crime se serait vu sur le point de marcher au supplice, Boïeldieu voulait que par une combinaison ingénieusement motivée, la faible lueur brillât tout-à-coup, et venant à projeter son reflet sur le vrai coupable, fît voir dans ses vêtements un indice qui le trahirait. Quel indice? Un ruban, une chaîne, un objet dérobé à la victime; n'importe, pourvu qu'enfin le meurtrier fût dénoncé par ce moyen imprévu et pour ainsi dire providentiel. « Voyez-vous, mes amis, s'écriait le compositeur, en se frappant le front, mon idée musicale, elle est là, je la sens; je la tiens; et je réponds que je saurais si bien traduire dans mon orchestre et y rendre sensible l'apparition de ma petite lumière, qu'un aveugle même en verrait descendre la clarté accusatrice sur le front du criminel. »

Il y avait tant de conviction dans la voix, dans le geste de l'artiste, que longtemps après qu'il eut cessé de parler, nous semblions l'écouter encore. Le spectacle avait fini; le silence régnait sur le théâtre; on venait dans le foyer même d'éteindre tous les quinquets excepté un seul, épargné à cause de nous; cette obscurité, ce calme soudain nous avaient presque mis sous l'empire de l'espèce de frayeur involontaire que laisse toujours après lui un récit lugubre et surnaturel.

Enfin, Hoffmann se levant: « Fort bien, dit-il, tu veux faire avec ta musique ce que la parole fait dans ce passage de la Genèse: *Que la lumière soit, et la lumière fut.* Tâche de réussir; et alors au lieu de t'appeler *Boïeldieu*, nous t'appellerons *Dieu* tout simplement. » Cette saillie, lancée avec un accent de bonhomie moqueuse, mit fin gaiement à la conversation, et peut-être fit-elle renoncer Boïeldieu à l'introduction de son idée favorite dans le poëme de *Marguerite*, qu'il devait se faire écrire plus tard, pour le léguer à son fils.

Agréez, monsieur, etc.

N... P...

MONUMENT A LA MÉMOIRE DE DALAYRAC.

L'auteur de *Maison à vendre*, de *Gulistan*, d'*Adolphe et Clara*, Dalayrac est mort à Paris en 1809. Suivant son désir, sa dépouille mortelle fut déposée dans la maison de campagne qu'il occupait à Fontenay-sous-Bois, près Vincennes. A la mort de sa femme, en 1819, cette propriété fut achetée par l'un de nos plus célèbres dramaturges, M. Guilbert de Pixérécourt, qui se fit un devoir de réunir les deux époux dans le même tombeau. Ce monument était menacé de destruction, car M. de Pixérécourt abandonne Fontenay pour se retirer à Nancy, sa patrie; mais heureusement la mémoire de Dalayrac était chère à son ami, et grâce à lui elle sera préservée de l'oubli et de l'indifférence. Par suite d'arrangements pris avec la commune de Fontenay, les restes de Dalayrac ont été exhumés et transportés dans le cimitière du village. Le monument qu'on y a élevé offre le buste fort ressemblant du compositeur, soutenu par une gaine de marbre blanc sur laquelle sont inscrits les titres de ses cinquante-sept ouvrages. Pour se rappeler cette translation aussi bien que pour rendre hommage à l'une de nos illustrations musicales, M. Guilbert de Pixérécourt vient de faire frapper à ses frais un médaille en bronze qui offre les traits de Dalayrac avec les dates de sa naissance et de sa mort: les 13 juin 1753 et 27 novembre 1809. Elle est d'une très-belle exécution.

MONUMENTS A MOLIÈRE, MOZART, BELLINI.

Élever un monument, hommage de marbre, au génie qui, tant qu'il a vécu, n'a en de vie et de pensée que pour augmenter nos jouissances; qui a consacré ses laborieuses veilles à reculer loin devant nous les bornes de l'intelligence humaine; qui nous a tout à fait instruits, dirigés, intéressés, surpris, enthousiasmés; élever un monument à Molière, le philosophe dramatique qui a coulé en vers à jamais admirables et durables, et l'égoïste hypocrisie de *Tartufe*, et l'humoriste vertu d'*Alceste*; élever un monument à Mozart, l'artiste qui composa le beau *Don Juan* que vous savez; puis enfin rendre le même honneur à Bellini, ce jeune et langoureux talent, dont la mort, hélas! a brisé l'harmonieuse lyre alors qu'elle vibrait ses plus mélancoliques accents, certes c'est accomplir trois grands actes de justice, et c'est donner aussi un large et beau démenti à tous ceux qui crient chaque jour à l'exclusive positivité de notre époque, à son mépris de tout ce qui porte en soi un caractère noble et digne.

En général, c'est faire preuve d'assez de maladresse que de régenter, ainsi qu'on le fait, tout le monde à propos de toute chose. On acquiert, à ce métier-là, une sorte de colère systématique, qui, passant à l'état d'habitude, est bien la plus sotte et la plus malencontreuse manie qui se puisse concevoir. On en vient à avoir besoin de jeter sur tout et à propos de tout cette pauvre colère, qui se rue çà et là, tantôt à bon droit, ce qui l'encourage, plus souvent à grand tort, ce qui ne la corrige pas. Je voudrais une chose: c'est que, de même qu'on fait aux enfants grimaciers, l'on mît un miroir sous les yeux de ces furibonds de morale et de haute philosophie. Ils se trouveraient à coup sûr si laids, qu'ils n'y reviendraient plus. Et la terre n'en tournerait pas moins.

N'est-ce pas que vous êtes de mon avis? Y a-t-il rien de plus ridicule que toutes ces plaisanteries que l'on s'est permises à l'endroit de M. Régnier, cet acteur de la Comédie-Française, qui a eu l'idée d'ouvrir la souscription au monument de Molière?

« M. Régnier, disait-on, comment le trouvez-vous? Il accuse toute la France d'ingratitude, il l'écrit à M. le préfet, il se pose, lui, comme devant et voulant venger la mémoire oubliée de notre grand poëte comique. « En vérité, M. Régnier et la Comédie-Française

Digitized by Google

ont bien pensé cela! Oublier Molière, l'oublier un jour, une heure, un moment, qui l'oserait? Mais jusqu'à lui élever un monument qui dise à tous : *saluez-le*, c'est là ce qu'on n'avait pas fait et ce qu'il fallait faire, non pas aujourd'hui, mais le lendemain même du jour fatal où le grand homme mourut pour nous, et naquit pour la postérité. C'est aux comédiens français de ce temps-là qu'il nous faut adresser nos reproches; non pas à ceux du temps présent, dont le zèle ne fait au contraire que mettre plus en relief l'ingrate insouciance de leurs prédécesseurs.

Les démarches nécessaires à l'érection du monument se poursuivent avec activité. On démolit avec ardeur, afin qu'on puisse au plus tôt reconstruire. Aucun retard n'est plus à craindre.

Puisque toute la France a donné si vite et si justement son obole à l'accomplissement de cette œuvre, ne serait-il pas juste aussi que tout ce que nous comptons de jeunes artistes descendît dans l'arène et soutînt un concours avant qu'on n'ordonnât l'exécution définitive? Ne devinez-vous pas déjà quels beaux projets sortiraient infailliblement de toutes ces imaginations vigoureuses, stimulées encore par leur propre vénération pour le génie, objet de leur travail? N'est-ce pas, Antonin Moine, Elshœct, Husson, Marochetti, Jouffroy, que vous entreriez tous empressés dans la lice, heureux de lutter les uns contre les autres, et jaloux seulement d'enfanter quelque grand monument digne de l'homme unique auquel on le destine? Mais vous verrez qu'il n'en sera rien; on nommera un sculpteur d'office, et l'occasion de montrer ce qu'ils valent échappera encore à tous ces verts talents que nous avons cités.

Tandis que ces choses se passent ici, l'Allemagne, jalouse de se montrer aussi reconnaissante, et qui a bien autant sujet de l'être, s'occupe d'élever un monument au l'honneur du *petit sorcier* de l'empereur François Ier, de Mozart, qui dès l'âge de six ans composait déjà sur le clavecin de petits morceaux fort remarquables; qui, à douze, donna au théâtre la *Finta simplice*, à la demande de Joseph II; qui, à quatorze, fit jouer *Mithridate*; qui, grandissant avec son génie, donta le monde musical d'un éternel chef-d'œuvre, *don Giovanni*; qui enfin, quatre mois avant de mourir, et luttant contre une maladie qu'aggravaient encore les terreurs de son imagination, enfanta ces trois productions dont le nom seul dit le mérite : *la Flûte enchantée*, *la Clémence de Titus*, et cette majestueuse et triste messe de *Requiem* qui devait, disait-il, servir à célébrer ses propres funérailles; douloureux pressentiment trop malheureusement justifié!

On sait que, prompt à concevoir et à exécuter une idée généreuse, un de nos chefs d'orchestres publics, M. Valentino, vient de s'unir à ses confrères d'outre-Rhin pour rendre hommage au grand compositeur. Sans aucun doute le théâtre Italien et notre première scène lyrique, qui ont vu si souvent la foule dilettante se presser dans leur enceinte pour applaudir au fatal repas du Commandeur, paieront aussi un large tribut au maître qu'on veut honorer. Oh! la belle chose qu'un art qui donne ainsi à un homme toutes les patries, toutes les familles, qui le fait être à tous sans qu'il cesse jamais d'être à lui. Oh! la belle chose aussi que la vie et la mort d'un tel homme! tout l'univers applaudit à l'une, tout l'univers fond en larmes sur l'autre. N'est-ce pas que si l'envie peut quelquefois être excusable, c'est bien quand elle se prend à jalouser tous ces applaudissements prodigués, comme aussi tous ces pleurs répandus?

Consentez encore à me suivre; courbez le front et marchez doucement, nous voici dans un lieu dès longtemps sanctifié par la cendre des morts. Ici, au Père-Lachaise, auprès de Jacques Delille, entre Grétry et Boieldieu, Bellini sommeille. Otez vos gants jaunes, dandy, et laissez-là votre lorgnon qui rappelle l'avant-scène du théâtre Favart, un soir qu'on chantait la *Norma*. Nous sommes au pied d'une tombe.

Oui, c'est là que repose Bellini, qui n'avait pas trente ans quand il nous a quittés. Comme tous les grands talents, il s'était fait remarquer par une heureuse et savante précorité. Il avait à peine dix-neuf ans quand il fit représenter *Bianca e Guernando*, son premier ouvrage; et tout aussitôt, entraîné par la verve et par le succès, il donna, d'année en année, le *Pirate*, la *Straniera*, puis quelque temps après, *I Capuletti ei Montecchi*, puis *la Sonnambula*, puis *la Norma*, puis *I Puritani*, dernière grande lueur que jetèrent sur la scène, avant de s'éteindre, les brillants rayons de cet astre lyrique.

Le monument sous lequel il dort maintenant est d'une conception simple et telle qu'il convient à ces tristes demeures. M. Viardot, dont l'universalité est presque reconnue, en a donné l'autre jour une élégante et technique description. « C'est un cippe, dit-il, de dix à douze pieds de haut, précédé d'une figure allégorique. Le cippe est couvert d'ornements sculptés sur les dessins de M. Blouet. Il est carré et présente dans sa hauteur deux fûts d'inégale dimension. Le plus élevé et le plus mince porte sur sa face antérieure le portrait de Bellini en médaillon; et sur ses trois côtés, les noms des trois ouvrages qui ont marqué le début, le milieu et la fin de sa vie d'artiste : *Il Pirata*, *Norma*, *I Puritani*. L'une des faces du fût inférieur portera une courte inscription : *Vincenzo Bellini, né à Catania en Sicile, en* 1807, *mort à Puteaux près Paris, en* 1835. Sur les faces latérales seront écrits les titres des autres opéras qu'il a composés. La quatrième face est occupée par l'ange de la musique, allégorie de M. Marochetti, au ciseau savant duquel on doit aussi le médaillon. »

Comme cette description attriste et glace! comme elle est nue, comme elle est froide! Oh! partons pour aller relire *le Misanthrope*; partons pour aller entendre *Don Juan* et la *Norma*. En présence de ces chefs-d'œuvre, les regrets ont moins d'amertume... on ne pleure plus, on admire; c'est presque se consoler.

A. Elwart.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Milan, le 25 juillet.

. . . . . .

« Vous ne vous doutiez guère, assurément, en donnant accès dans vos colonnes à la lettre de Liszt, sur la Scala, que vous lanciez contre la ville de Milan un obus dont les éclats allaient blesser à mort la nationalité lombarde. Vous pensiez naïvement, peut-être, qu'il était permis à un artiste de dire son avis sur l'état de l'art dans le pays qu'il a visité. Détrompez-vous : la *Lettre du Bachelier* a soulevé une indignation farouche; *le Pirate*, *le Courrier des Théâtres* et *le Figaro milannis*, ont pris en main la cause nationale. En

moins de vingt-quatre heures elle a fait à Liszt son procès. Il a été atteint et convaincu :

1° De *monstrueuses ingratitudes* envers une ville qui l'avait accueilli avec enthousiasme ;

2° D'avoir diffamé la nation en imprimant qu'elle ne connaissait pas la musique allemande :

3° D'avoir insulté l'honneur des époux, la vertu des épouses, la tendresse des mères de famille, en disant que l'habitude de *recevoir* au théâtre, et de transformer les loges en salons, donnait à la vie sociale des femmes une sorte de publicité inconnue en France;

4° D'avoir outragé l'Opéra en masse,—l'*impresario*, les *maestri*, la prima donna, il primo tenore, le décorateur, le chorégraphe, la salle elle-même, et, je crois, le moucheur de chandelles.

En conséquence de quoi, afin de bien châtier son insolente audace, et de *réfuter* ses assertions calomnieuses, *le Pirate*, *le Courrier des Théâtres* et *le Figaro milanais*, déclarent avec autant d'esprit que de grâce :

1° Que Liszt ne sait point jouer du piano ; que si on l'a applaudi à Milan, c'est qu'on s'est laissé égarer par les jugements de la France et de l'Allemagne ;

2° On lui signifie qu'il a beau vouloir *en imposer* et se donner pour Français, qu'il n'est point *Français du tout*, mais bien Hongrois ! (Voyez un peu quelle horrible injure, quelle découverte desespérante pour Liszt au moment où il vient de faire le voyage de Vienne pour aller au secours de ses compatriotes!)

3° On le désigne à la risée publique, parce qu'il a la sottise d'admirer comme des types immortels *Amleto, che amazza un ratto*, *il Dottor Faust portato del diavolo nel l'Inferno*, et parce qu'il veut contre toute raison faire goûter aux ultramontaines le *Stranezze di Beethoven*, *ele Lindure di Weber*.

Me croirez-vous ? j'en doute, presque tout ce que je vous raconte est incroyable. Heureusement je suis à même de vous envoyer les pièces de ce grotesque procès. Vous y verrez comment l'on comprend ici la critique, et vous rirez de l'attitude guerrière de ces Don-Quichotte, armés de déclamations emphatiques, de sentimentals lieux communs, pour combattre à grands coups de plume, quoi ? des moulins à vent.

Si le proverbe dit vrai, que *la vérité seule blesse*, il est à croire que le Bachelier a touché juste, car la colère et les invectives ont dépassé toute mesure. Inutile de vous dire que tout ce tapage ne s'est pas élevé au-dessus d'une certaine région. En cette occasion comme en d'autres, la société a désavoué l'absurde guerre entreprise au nom de la société. R***

Londres, le 27 juin, 1838.

Depuis longtemps les journaux anglais se plaignent amèrement de la préférence et de la faveur avouée que la jeune reine Victoria accorde au théâtre Italien, au préjudice, dit-on, des autres théâtres de Londres; mais soit pour atténuer ces bruits disgracieux, soit pour procurer à la souveraine une nouvelle distraction, le grand chambellan fit annoncer dernièrement que la cour irait à *Drury-Lane ;* aussitôt, tout fut mis en mouvement par l'administration et l'Opéra. *The gispy's warning*, (la prédiction de la Bohémienne), fut choisie comme étant l'œuvre la plus digne du bon goût musical de la royale dilettante, et capable de l'intéresser.

Toutes les loges furent louées; il y avait foule : malheureusement l'attente du public fut trompée, des événements politiques vinrent changer les dispositions prises; l'arrivée du duc de Nemours et quelques ambassadeurs extraordinaires empêchèrent celle de la reine à Drury-Lane. L'opéra n'en fut pas moins représenté, ce dont je suis fort aise, puisque cela me permettra de vous en faire tant bien que mal une petite analyse.

Si je connaissais M. Jules Benedict, auteur de la musique de la Bohémienne, ce serait le cas de vous entretenir de ses antécédents musicaux, de sa biographie, mais je n'ai point ce plaisir; on dit que c'est un jeune homme de petite taille, mais je ne puis que vous dire que c'est un grand compositeur, un homme de mérite et digne du triomphe que sa musique obtient sur la scène anglaise.

Si j'ai bien compris les prédictions de la Bohémienne, M. J. Benedict a voulu, dans ses deux actes, donner un essai musical sur les deux grandes écoles qui sont en présence, et qui s'agitent devant nous, pleines de charmes et de science. Dans le premier acte il a traité l'école allemande; dans le second, l'école italienne, et toutes deux avec un grand bonheur. La Sorcière de M. Benedict lui assure un bel avenir et nous applaudissons à cette prédiction.

Le rideau se lève, nous sommes, par un beau jour de fête, sur la grande place du marché de Stainbach : le *Bourguemestre* de l'endroit, plein d'idées conservatrices, regarde ses paysans danser; son fils adoptif *Guillaume* l'accompagne ainsi que sa propre fille *Marie ;* Wagner et Bertha, leurs domestiques, les suivent; tous les cinq écoutent avec le même plaisir que le public une introduction caractéristique, genre de valse, dans un mouvement rapide et brillant, et dont le motif dispose favorablement pour l'opéra :

Welcome back the sweet spring-time
. . . . . .
Makes joyous the days.

« Reviens à nous, doux printemps,.... Viens nous donner des » jours de joie.

C'est au milieu de ce chœur que *Dina*, la sorcière, arrive; elle est immédiatement entourée par les paysans qui réclament leur horoscope, ce qu'elle leur promet de la meilleur grâce du monde, après avoir fait l'invocation de rigueur : « Esprit qui guide la pâle lune, sors de tes longues et sombres cavernes. » Wagner et Bertha sont déjà initiés; vient ensuite le tour de Guillaume et de Marie; au premier, elle promet un avenir heureux, un secret :

Richer and honor await thee,
Fear not the foe that shall hate thee,
A secret time long hath concealed
Shall soon to thince ear be revealed.

A la jolie et pauvre Marie elle prédit le malheur et la mort :

The zing shall be broken!
The bridal wreath fade!
Desolation and death
Be thy portion, poor maid!

Au moment de cette confidence peu satisfaisante, arrivent *Ludovic* et *Gasparo*, qui me font l'effet d'être deux forts mauvais sujets, qui protégent *Dina*, que le bourguemestre veut chasser de la place, en lui promettant de la faire mettre à la potence s'il la rattrape à Stainbach. — Dina prédit malheur au bourguemestre pour le payer de son peu de galanterie, mais cela n'empêche pas ce dernier d'ordonner la reprise de l'introduction « Reviens à nous, doux printemps, » à la fin de laquelle la Bohémienne, les danseurs, les écuyers et les soldats disparaissent.

Digitized by Google

Mais avant qu'ils ne reviennent, je veux vous raconter l'histoire de cet opéra, que l'on doit au poëte romantique Linley.

Une vingtaine d'années avant la scène que je viens de vous décrire, un duc italien, père de Guillaume et qui habitait la maison du bourguemestre, fut assassiné, dans son appartement, sans que jamais on ait pu découvrir le coupable. Guillaume devenu orphelin fut adopté par le bourguemestre qui, ne sachant rien de son rang, le considéra comme son enfant, et lui destina la main de sa jolie Marie, qui est bien la meilleure fille de la terre et de tous les bourgmestres présents, passés et futurs.

Ludovic, que j'avais bien raison de ne pas aimer et qui n'est autre chose que le meurtrier du père de Guillaume, dont il a usurpé le titre et pris les biens, commence à s'alarmer; il tremble à chaque instant d'être découvert, et pour s'assurer à jamais l'impunité, il forme le projet de tuer Guillaume; c'est pour cela qu'il se présente chez le bourgmestre, suivi de bandits à sa solde, tous déguisés en valets qu'il a l'audace d'appeler ses serviteurs. A peine est-il introduit que pour empêcher le mariage, et faire tomber plus sûrement Guillaume dans le piége qu'il lui tend, Ludovic annonce à ce dernier que, pour exécuter les dernières volontés de sa mère mourante, il vient lui révéler le secret de sa naissance et lui annoncer qu'il est l'unique héritier des possessions du duc d'Aldobrandini. Il en résulte tout naturellement que le jeune duc est obligé d'accompagner Ludovic à Rome, où son palais l'attend, et que le mariage avec Marie se trouve manqué ou bien suspendu indéfiniment.

Mais la fille du bourguemestre n'entend pas les choses ainsi: passionnément amoureuse de Guillaume, elle ne peut supporter l'idée de ne plus le revoir; aussi il lui en vient de suite une autre: les jeunes filles ne sont jamais embarrassées; elle se déguise en cavalier, et suivie de son fidèle domestique Wagner, elle part pour l'Italie, à la recherche de son amant. C'est ici que finit le premier acte.

Au lever du rideau (deuxième acte), nous sommes en Italie près de Rome, on aperçoit dans le fond une silhouette de la ville, des ruines, le château St-Ange et le dôme de St-Pierre.

Dina, qui pour avoir été chassée par le bourguemeste, n'en est pas moins l'ennemie jurée de Ludovic, vient sans fiel ni rancune proposer à Marie de servir ses projets. Marie, qui est plus amoureuse que jamais depuis qu'elle a vu l'Italie, accepte avec effusion de reconnaissance; et Dina, pour empêcher que Wagner ne l'inquiète, lui administre une toute petite potion qui le fait dormir sur le grand chemin; après cela elle conduit Marie au palais du duc.

Dans le même temps, Ludovic, pour tuer plus aisément le jeune duc, lui persuade de l'accompagner à un tombeau souterrain, sous prétexte de lui livrer l'assassin de son père. De son côté la Bohémienne, qui ne perd pas Ludovic de vue, surprend ses projets, et par un stratagème sauve Guillaume. Mais Ludovic a juré la mort du duc, et sa dernière résolution est de l'assassiner au milieu d'une mascarade, car c'est le carnaval à Rome, et le théâtre représente le Cours. Heureusement pour le duc, ou pour Guillaume, comme vous voudrez l'appeler, que son bon génie (Diana) ne l'abandonne pas; elle lui découvre les criminelles intentions de Ludovic, et au moment où celui-ci croit assuré le succès de son infâme projet, il est tué par le duc, qui lui passe son épée au travers du corps; et naturellement la pièce se termine, grâce à la bohémienne, par l'union de Marie et de Guillaume.

Dans la composition de ces deux actes, M. Benedict est entré avec mérite dans l'esprit qui convenait à ces scènes; qui plus est, il a su donner à chacun de ses personnages le caractère qui lui était propre. Ses mélodies sont pleines de vérité et de naturel, soit qu'elles appartiennent au genre allemand ou à celui italien. M. Benedict a beaucoup étudié; son instrumentation est belle, gracieuse, et il est impossible de rendre mieux que lui ses impressions de voyages et d'études.

Au premier acte, alors que Ludovic chante son air dans la forêt :

> Rage, thou angry storm
> Darkly roll
> Ye thunders of the night!

Les instruments de cuivre qui l'accompagnent produisent un effet magnifique. Mais le morceau d'ensemble qui a les honneurs est sans doute *the students Glee*; il a été redemandé trois fois, faveur vraiment extraordinaire en Angleterre. Le chœur des muletiers au deuxième acte a excité de grands applaudissements, et il est écrit dans son véritable style et très-remarquable.

Une des plus jolies ballades de l'opéra est celle chantée par Marie (miss Romer) *Seem of my youth*, au moment où elle revêt ses habits de mariée.

Dans la grande scène du premier acte, Wilhelm (M. Templton) dont le talent est loin de celui de miss Romer, si expressif et si remarquable, a pourtant fait tous ses efforts pour être digne de l'auteur.

Je ne dirai plus qu'une seule chose sur cet opéra pour appuyer la haute opinion que j'ai conçu du talent de M. Benedict: c'est que c'est la 31e fois que sa Bohémienne prédit en public! A chaque représentation il y a foule, et ce résultat, ce succès, n'a jamais eu de pareil à Londres.

L'administration a fait du reste tout son possible pour que les décors répondent au talent du poëte et du musicien; mais nous conseillons à M. Benedict d'user de l'influence qu'il peut avoir chez le directeur pour tâcher d'améliorer l'orchestre, qui n'est pas assez complet ni assez consciencieux.

A. F. D.

REVUE CRITIQUE.

Deux Airs russes variés pour le piano, par Thalberg; deux Nocturnes composés pour le piano, par le même.

Sigismond Thalberg, après avoir fondé sa réputation comme exécutant en Allemagne, en France et en Angleterre, se repose sur ses lauriers à Vienne; il jouit pleinement de sa gloire, si l'on peut jouir pleinement de la gloire dans les arts. Chopin, Listz Dœhler, et Henselt ne sont-ils pas là pour l'empêcher de dormir? Si ces habiles pianistes, et plusieurs autres, ne lui contestent point un talent supérieur comme exécutant, comme chanteur surtout, sur son instrument, ils ne lui reconnaissent pas à un aussi haut degré des idées profondes, audacieuses et neuves en composition. Les pianistes, en général, ne sont pas fanatiques de mélodie; le trait, chez eux, succède au trait; ils ne procèdent que par imitations serrées; et dans l'impossibilité où ils sont de chanter par sons soutenus, le plus habile est celui qui fait entendre le plus de notes dans un temps donné. Ils appellent souvent unité de pensée une absence d'idées qui leur fait tourmenter un thème de

Digitized by Google

huit mesures en style fugué, et à travers une infinité de tons non relatifs pendant vingt ou trente minutes.

Thalberg a cherché à rendre le piano mélodique ; il y est parvenu, et c'est de quoi les oreilles françaises, anglaises et germaniques lui savent gré. Nous avons là, sous les yeux, ses œuvres 16 et 17 qui témoignent de sa prédilection pour le chant. Ce sont *deux nocturnes* pour piano seul, et *deux airs russes* variés pour le même instrument.

Le premier de ces nocturnes est un *cantabile* en *fa* dièze majeur, sur une mesure en 3/8, plein de grâce et d'élégance. A la vingtième mesure une modulation neuve et originale vous fait passer brusquement, mais sans dureté, en *la* majeur, puis en *ut* dièze mineur, puis en *ut* naturel, et tout cela par des caprices charmants, sur le même dessin d'accompagnement que n'abandonne jamais la main gauche. Après vous avoir ainsi promené entre mille modulations dans lesquelles la fantaisie de l'auteur vous laisse reposer à peine, il enchaîne le second nocturne, en *si* majeur, au premier. Ce second nocturne est d'un chant moins vague, moins romantique, plus franc que le premier. Si nous avions un reproche à lui faire, ce serait la similitude qui existe dans le dessin d'accompagnement de la main gauche avec celui du premier nocturne ; mais combien cette légère ressemblance n'est-elle pas rachetée par des traits délicieux, par des modulations aussi élégantes qu'inattendues! Certes, ce thème, varié pour le violon, le cor, le hautbois, le violoncelle, ou transporté sur la scène, dans un opéra, produirait beaucoup d'effet ; et c'est le plus bel éloge que nous puissions faire d'une mélodie de pianiste.

Les deux airs russes de l'œuvre 17me sont encore moins séparés que les deux nocturnes que nous venons d'analyser. Ces deux airs forment une *fantaisie* complète avec introduction, variations, épisode du second air, retour au thème et *coda*. L'introduction, en *allegro quasi presto*, est audacieuse et quelque peu bizarre, il faut le dire ; mais dans son allure indépendante, et au milieu de gammes chromatiques des deux mains sur pédale, apparaît et se dessine bien le thème en *sol* mineur et en mesure à 12/8. Ce thème vient en suite en majeur, à 2/4 et dans son intégrité nationale, si l'on peut s'exprimer ainsi ; puis, après deux variations difficiles et gracieuses, comme sait si bien les écrire et surtout les exécuter l'auteur, il attaque le second thème russe qui est empreint d'une sorte de majesté religieuse, originale et pleine de couleur. Il aurait été à désirer qu'il tirât plus de parti de ce chant, et qu'il brodât dessus quelques-unes de ces variations brillantes comme il sait si bien en trouver ; mais il reprend bientôt une fraction du premier air en *la* bémol majeur qu'il dialogue entre les deux mais, et rentrant peut-être un peu trop brusquement en *sol* majeur son ton primitif, il termine par une *coda* en mission chromatique d'un effet puissant.

Ces deux morceaux, qui sont déjà sans doute entre les mains de bien des bons amateurs de piano, portent bien le cachet remarquable que Thalberg sait imprimer à ses moindres productions ; et celles-ci obtiennent autant de succès que toutes ses précédentes.

Henri Blanchard.

NOUVELLES.

*** Vingt-deux mille francs, telle est la somme que Duprez rapporte de Lyon, où il n'a passé qu'un mois. Quelle est la fortune ministérielle qui peut être comparée à un artiste de nos jours! Faites entrer aussi en ligne de compte, pour l'homme d'état, les attaques, les haines, les malédictions; pour l'homme de talent, les éloges, les applaudissements, les cris d'enthousiasme; ajoutez encore qu'on ne destine pas un chanteur du son gosier comme un ministre de son portefeuille.

*** C'est dans la seconde quinzaine d'août que les deux sœurs Elssler quitteront Londres et reviendront à Paris avec une riche cargaison de couronnes et de guinées. Au reste, ces deux charmantes danseuses ont beau changer de pays; ce sont, il est vrai pour elles d'autres admirateurs, mais c'est toujours la même admiration.

*** Voici en perspective le budget lyrique de l'Opéra ; d'abord et très-prochainement *Benvenuto Cellini*, dont le poëme est de MM. Barbier, l'auteur des Iambes, et De Wailly, quant à la musique, si elle nous intéressait moins comme le début au théâtre d'un de nos plus assidus collaborateurs, M. Berlioz, nous nous trouverions plus à notre aise pour répéter le bien qu'on en dit partout. Bornons-nous à enregistrer ici, et *après tous* les journaux, ce que nous savions *avant eux tous*, que chaque répétition ajoute à la confiance des artistes, et signale des morceaux destinés à produire une vive secousse; ainsi on parle d'un ravissant trio exécuté par Mme Gras, Duprez et Massol, d'une chanson avec chœur d'un effet neuf et brillant, et d'un final dont les dimensions sont des plus vastes et des plus charmants effets que l'on connaisse. Passons à l'hiver prochain : vers février ou mars 1839, MM. Scribe et Auber seront réunis de nouveau, et ces deux grands enchanteurs nous offriront *la Sœur des Fées*, qui d'abord s'appelait *la Fille de l'air*. On fait espérer pour l'hiver de 1840 un grand ouvrage de l'auteur de *Robert* et des *Huguenots*. Voyez-vous du bout de l'horizon arriver une de ces partitions de M. Halevy, où la passion s'empreint d'un charme si doux de mélancolie, qui, indépendamment de tant d'autres qualités, forme le caractère original de ce compositeur toujours heureux. N'oublions pas M. Ruolz, l'auteur de *Lara* joué avec succès à Naples, et qui trouvait moyen de glisser, à travers ses grandes productions, un ouvrage en deux actes, *la Vendetta*. Enfin et comme une ressource d'avenir, il est question de deux partitions commandées à Donizetti, l'une pour Duprez et l'autre pour M. de Candia. Il serait possible qu'un de ces deux opéras fût représenté avant celui de Meyerbeer, qui, avec le loyauté qui le caractérise, se retire toujours devant les plus pressés. Le public acceptera-t-il l'échange avec plaisir ? c'est ce que personne n'osera affirmer.

*** Nous avons annoncé le prochain début de M. Roucs sur la scène de l'Opéra, dans l'emploi des basses-tailles. On dit par avance merveilles de l'étendue et de la beauté de sa voix ; il a été initié à l'art du chant par les conseils d'un habile professeur de Bordeaux, M. Schaffour. Puisse-t-il obtenir un légitime succès dans cet emploi si important, mais si incomplétement rempli aujourd'hui dans nos deux théâtres lyriques!

*** L'ouverture de l'Opéra-Comique, fermée pour cause de réparations, aura lieu demain lundi, pour la rentrée de Mme Damoreau, dans l'*Ambassadrice*.

*** Les débuts sont à l'ordre du jour. Au théâtre de la Bourse, celui d'Emile Fleury dans M. Chapelon du *Postillon de Longjumeau* a été assez heureux. Quant à M. Henri jeune, frère de l'acteur de ce nom, attendons pour le juger.

*** L'Opéra-Comique a profité pour faire une relâche nécessaire à quelques réparations urgentes, du temps qu'il va consacrer encore aux études de son ouvrage, en cinq actes, *Judith*. On dit beaucoup de bien des mélodies de M. Clapisson; mais il paraît que l'instrumentation est assez compliquée pour présenter aux exécutants des difficultés qui exigent des répétitions longues et laborieuses.

*** Parmi les ouvrages reçus au théâtre de la Renaissance, on cite un *Olivier Basselin* dont M. Adolphe Adam doit faire la musique.

*** A la nouvelle de l'incendie du Vaudeville, qui laisse mademoiselle Fargueil enchaînée pendant six mois sans toucher d'appointements, M. Crosnier s'est empressé d'offrir un engagement à son ancien pensionnaire Fargueil. On ne peut qu'applaudir à un acte aussi honorable.

*** Nous parlions dernièrement avec éloges d'une jeune danseuse de Lyon, Mlle Joséphine Hullin. Nous étions loin de nous douter que nous devions si tôt après annoncer sa fin prématurée ; une maladie vient de l'enlever à la fleur de l'âge, comme sa sœur Virginie Hullin, qui est morte, il y a quelques années, au moment où son talent venait de la placer parmi les premiers sujets de l'Opéra.

Digitized by Google

*** M. Robert va renchérir encore sur ce luxe de bon goût dont il avait donné, à la salle Favart, l'exemple si bien accueilli par l'aristocratie parisienne. Des glaces, des tapis, des meubles élégants feront croire à un public d'élite qu'il n'est pas sorti de chez lui.

*** La troupe italienne qui avait échoué au Grand-Théâtre de Marseille vient de se séparer en deux camps pour tenter ailleurs la fortune. Les uns sont partis pour Toulon; les autres vont se diriger vers l'ancienne résidence de la papauté, Avignon, villa encore italienne par ce souvenir et par celui de Pétrarque. Cette tentative nouvelle rappelle le mot piquant de M. de Narbonne à Napoléon, qui, dans un accès de colère contre la cour de Rome, s'écriait : « Qu'ils y prennent garde, je ferai la France protestante. — Sire, répondit le malin courtisan, il n'y a plus assez de religion en France pour en faire deux. » Il serait plaisant qu'une troupe de virtuoses, qui dans son entier était trop faible pour réussir, se trouvât, en se divisant, assez forte pour un double succès.

*** Nous avons eu assez de bayadères factices. L'Inde nous expédie un échantillon de ses bayadères véritables. Le navire l'*Édouard* vient de débarquer à Bordeaux quatre danseuses auxquelles nous souhaitons d'avoir ici le succès de leur montre interprète, Mlle Taglioni. Cela nous fait penser à certaine fable de Phèdre, que Le Sage a traduite dans son *Gil Blas*, celle du paysan qui, voyant tout un peuple s'enthousiasmer pour un bouffon qui parodiait le cri d'un cochon de lait, vint le lendemain avec un de ces animaux sous son vêtement, le lit crier devant la même assemblée, et fut accueilli par des huées générales, comme s'étant qu'un mauvais imitateur. Il serait fâcheux pour ces pauvres bayadères voyageuses que le mérite de la copie eût d'avance fait chez nous tort à celui de l'original. Quoi qu'il en soit, nous enregistrons ici les noms des quatre danseuses indiennes, Tilla, Sourdiron, Amany, Hangon; elles appartiennent à la pagode de Tiodivina-Lourum, et ont pour compagnons du voyage un enfant, Veydon; un chanteur, Saravanon; deux musiciens ou chefs de danse, Deyvenayagorn, et Ramalingam. Nous félicitons M. Auber de n'avoir pas eu à mettre de pareils noms en musique dans son gracieux opéra.

*** Nous avions annoncé déjà une première excursion faite par madame Pradher sur le terrain de la comédie, sans musique, dans le rôle de *Marie* du charmant ouvrage de madame Ancelot. Le bonheur de son premier essai ne lui aura sans doute pas permis de s'en tenir là; c'est ainsi que nous aimons à expliquer sa renonciation graduelle au chant; elle vient de jouer encore sur le théâtre du Capitole, à Toulouse, le rôle de *Marion*, dans la *Marquise de Senneterre*. Il y a récidive.

*** Mademoiselle Chollet, la prima donna de Brest, vient d'avoir beaucoup de succès dans le *Domino noir*, dont la première représentation a été fort bien accueillie par les dilettanti de cette ville.

*** Il faut élever sur le pavois le directeur du théâtre d'Angoulême, M. Combettes, s'il est vrai qu'il se soit trouvé de force, comme on l'annonce, à monter convenablement en TROIS semaines, DEUX opéras, *le Postillon*, et *l'Ambassadrice*. Messieurs les directeurs de Paris, demandez-lui son secret.

*** Nous saisissons l'occasion de piquer d'honneur quelques villes de province dont la honteuse inertie est si contraire à l'art théâtral : qu'elles prennent exemple sur la ville de Dunkerque, dont la mairie vient de traiter, pour toutes les décorations de la salle et du théâtre, avec MM. Séchan et Fenchères, au prix de *quarante-six mille cinq cents francs*, dépense assez forte pour une localité de second ordre. De tous côtés on proclame les avantages qui résultent de la prospérité des arts; ce n'est pas tout, il faut encore faire des sacrifices pour y contribuer. Qu'on n'oublie pas ce mot d'un sage de l'antiquité; Anaxagore avait été le maître de Périclès qui avait dû beaucoup à ses conseils. Plus tard l'homme d'état négligea le philosophe qui, trop fier pour mendier des secours, finit par succomber à l'indigence. Périclès, sur l'avis de sa fin prochaine, ayant envoyé près de lui : « Il est trop tard, dit Anaxagore; il faut accorder un « peu d'huile à la lampe, quand on ne veut pas être privé de sa « clarté. » Nous voudrions que cette philosophique leçon restât présente à la pensée de ces administrateurs dont l'aveugle parcimonie entrave encore quelquefois l'essor que l'art demande à prendre aujourd'hui.

*** Les danseurs espagnols dont nous avons annoncé le succès à Toulouse viennent de s'élancer d'un bond à Montpellier. Nous voyons avec plaisir l'accueil hospitalier qu'ils trouvent partout, et qui réalise, en fait de danse, le mot de Louis XIV : *Il n'y a plus de Pyrénées*.

*** Mme Tomédi, naguère la prima donna de Lyon, obtient beaucoup de succès à Châlons-sur-Saône, dans le rôle de Rachel de la *Juive*, qui attire la foule au théâtre de cette ville.

*** Le théâtre de Bordeaux, naguère à deux doigts de sa perte, reprend faveur, grâce à Chollet et à mademoiselle Prévôt, qui ont, dans leur chant et leur jeu, ce montant qu'il faut à un public gascon. La reprise des *Huguenots* est aussi en grande faveur, et, il y a quelques jours, la douzième représentation de ce chef-d'œuvre avait attiré une affluence extraordinaire.

*** Voici comment un critique de Metz, M. R. de V., parle des *Huguenots*, dont nous avons annoncé l'éclatant succès dans cette ville : « Vouloir analyser l'œuvre plus que grandiose de Meyerbeer, de cet être privilégié de la nature, est chose impossible, même après une quatrième audition, et le tenter serait prouver une grande inexpérience de la science musicale. Disons seulement que cette musique fait éprouver tour à tour de sublimes, de terribles sensations, aussi délicieuses que suaves, et qu'elle sera toujours l'écueil où viendront se briser les médiocrités. »

*** Mademoiselle Taglioni donne, en ce moment, quelques représentations à Hambourg; sur le Stadt-Theatre, elle fait tourner toutes les têtes commerciales de cette ville. Dans le *Dieu et la Bayadère*, sa pièce de début, elle a fait plus d'un rival à l'heureux Brama. L'aimable sylphide prendra ensuite son vol vers la Meklembourg, où elle se posera... sur le théâtre grand-ducal, avant de retourner dans cette Russie à laquelle elle appartient encore et qui la réclame.

*** En *descendant*, ou plutôt en *s'élevant* des sommités aristocratiques aux régions de l'art, le prince de la Moskowa et le duc de Feltre ont fait des prosélytes, et trouvent plus d'un imitateur. Lord Burgert n'est pas le seul que leur exemple ait piqué d'émulation; et il est question, à Stuttgard, d'un grand opéra intitulé : *La Fiancée du Spectre*, qu'on répète en ce moment, et dont l'auteur est un prince de sang royal, le duc Eugène de Wurtemberg. Il y a un siècle, on eût dit : La noblesse *s'encanaille*; c'était le mot consacré; on dira maintenant : La noblesse *s'anoblit*!

*** Madame Casimir vient de procurer sur le théâtre de Bruxelles un grand succès à la *Prison d'Édimbourg* par la manière supérieure dont elle chanté le rôle de la folle *Sarah*, qui fut à Paris créé, comme on dit en style de coulisses, par madame Ponchard. Le succès de la cantatrice que nous regrettons au théâtre de la Bourse a été d'autant plus éclatant qu'il a trouvé deux contradicteurs, dont les sifflets scandaleux ont si fort lodigné l'auditoire, qu'on les a livrés à la police, et, information prise, ils ont été reconnus pour les agents stipendiés d'une ignoble et jalouse cabale. Nous avons déjà eu l'occasion de signaler dans quelques théâtres de province plusieurs faits semblables. Puisse la publicité en empêcher le retour si odieux et si contraire aux intérêts de l'art.

*** Le théâtre de Bruxelles va reprendre *Gustave III*, pour le chanteur Albert, qui a gagné ses éperons de premier tenor en rajeunissant la vogue du *Robert-le-Diable*, de la *Juive*, des *Huguenots*, de *Guillaume Tell*, dans la capitale de la Belgique.

*** Le directeur du théâtre royal de La Haye, M. Dovernoy, après un mois de clôture employé à faire repeindre la salle, a rouvert avec la *Somnambule* et *l'Ambassadrice* : mademoiselle Caudeil dans le premier de ces opéras, madame Calland-Noiseuil dans le second, ont excité l'enthousiasme des phlegmatiques Hollandais.

*** Mlle Loewe, la favorite des dilettanti de Berlin, et qui, entre autres succès, vient d'en obtenir un des plus complets dans le principal rôle du *Domino noir*, où elle s'est montrée aussi bonne *comédienne* que charmante cantatrice, doit venir l'automne prochain visiter Paris, où on espère qu'elle se fera entendre sur le Théâtre-Italien.

*** On a représenté dernièrement, à Berlin, sur le théâtre du Roi, le *Faust* de Goethe. L'orchestre et les chœurs ont exécuté avec un rare ensemble la belle partition du feu prince de Radzivill et du maître de chapelle Lindpainter. Nous aimons à voir la musique s'associer à des chefs-d'œuvre de la plus haute poésie, comme *Athalie* chez nous, et *Faust* en Allemagne.

*** On a donné avec succès à Berlin le *Bélisaire* de Donizetti. L'*Alceste* et l'*Armide* de Gluck viennent d'y être repris avec beaucoup de faveur. On peut dire de tout chef-d'œuvre de l'art ce que Nisson disait du cœur : il ne vieillit pas.

*** Thalberg doit partir au commencement de l'hiver de Vienne pour parcourir le nord de l'Allemagne, il se rendra à Dresde, Leipsig, Berlin, Breslaw; à Varsovie, Moscou et Pétersbourg, et ne sera que vers le mois de mai de l'année prochaine à Londres. Les plus brillants succès l'attendent partout où il embellira la saison par son magnifique talent.

*** M. Dohler vient d'arriver à Paris, et n'y restera que pendant huit jours pour se reposer. Il retournera en Angleterre pour continuer sa course et ses succès de la province avec Bochsa et Mori, et nous reviendra l'hiver prochain après avoir visité l'Italie.

Digitized by Google

*** On écrit de Rome, le 17 juillet :

« Mlle Serafina Rubini, sœur du célèbre ténor de ce nom, jeune et belle personne douée d'une belle voix de *soprano*, fait maintenant fureur à Zante, dans les îles Ioniennes. Elle a paru sur le théâtre de cette ville dans *la Straniera*, dans *Parisina* et dans *la Cenerentola*, et chaque fois le public l'a rappelée et lui a prodigué des couronnes et des sonnets. Après chacune des représentations où elle a figuré, une foule considérable a accompagné sa voiture depuis le théâtre jusqu'à son hôtel, en criant : *Viva Serafina!* et plusieurs réunions de dilettanti ont exécuté successivement des sérénades sous ses fenêtres. »

*** Mlle Taglioni va bientôt quitter Hambourg pour aller dans le grand-duché de Mecklembourg, où elle a été priée de se rendre par le grand-duc lui-même. La grande-duchesse est sœur de l'impératrice de Russie; et Mlle Taglioni s'est rendue avec plaisir à cette invitation. C'est elle qui fera les honneurs du théâtre grand-ducal, le jour anniversaire de la naissance du roi de Prusse, père de la grande-duchesse. La célèbre danseuse retournera ensuite à Saint-Pétersbourg.

*** On écrit de Francfort, le 29 juillet :

« La journée d'hier était pour notre ville une journée de joie et de plaisir. Jeunes et vieux, tous ont salué avec enthousiasme la Fête du Chant, véritable fête populaire. Comme tout ce qui est grand transporte l'homme au quelque sorte hors de lui, tous, indigènes et étrangers, se sont regardés comme ne formant qu'une famille. C'étaient des drapeaux, des bannières, des saluts qui annonçaient et augmentaient la joie dans la ville de Francfort. Et, malgré cette foule immense, quel admirable ordre! Honneur à la population! Cet ordre indique le bon esprit qui règne ici.

« La répétition générale, qui a eu lieu hier dans l'église Sainte-Catherine, a parfaitement réussi et fait honneur à notre chef d'orchestre qui a dirigé cette répétition. L'impression produite par cette musique sur le nombreux auditoire est difficile à décrire. Les étrangers arrivent de tous côtés, par terre et par eau. La fête de demain sera brillante. »

*** L'opéra dont lord Burgersh a écrit la partition, *il Torneo*, vient d'obtenir à Londres, sur le théâtre de Saint-James, un de ces succès qui ne manquent jamais aux grands seigneurs qui se font hommes de talent; par esprit de corps, l'aristocratie se croit obligée à les soutenir; les artistes de profession y mettent de l'indulgence, parcequ'il ne s'agit que d'encourager la bonne volonté d'un amateur qui ne leur opposera jamais une rivalité sérieuse; enfin la masse du public, le vulgaire, éprouve un certain orgueil en voyant un personnage des hautes classes se donner tant de peine pour l'amuser. Il faut reconnaître d'ailleurs qu'il y a dans quelques morceaux du lord-artiste l'indice d'une véritable vocation musicale; il ne lui manque pour la bien développer que d'être pauvre et obscur.

*** Les deux Lablache, père et fils, Mme Albertazzi, et Morile violoniste, doivent, après la clôture de *Queen's-Theatre*, entreprendre en commun une tournée artistique dans les comtés de l'Angleterre.

*** Dohler et Bochsa ont tiré si bon parti de leur excursion musicale dans quelques villes de l'Angleterre, qu'ils vont dans le courant d'août en recommencer une nouvelle, dont les résultats ne seront pas sans doute moins fructueux. *L'appétit* des guinées vient en les en caissant.

*** Le séjour de Spontini à Londres a été l'objet d'une bizarre supposition; on avait d'abord dit qu'il était allé recueillir en Angleterre des mélodies nationales pour la partition d'une *Marie Stuart*, dont il allait s'occuper. Jusque-là rien que de vraisemblable. *Marie Stuart*, reine aimable, tendre, infortunée, ayant d'ailleurs exposé elle-même des vers pleins de sentiment et de charme, est un personnage d'opéra, si jamais il en fut. Mais le puff ne s'en est pas tenu là; il a cru raviver encore mieux la célébrité d'un talent supérieur en le lançant dans les régions de fabuleux, nous allions dire de l'impossible : maintenant, on croira les nouveaux bruits qui circulent, ce n'est plus la victime d'Elisabeth, c'est le meurtrier de Charles Ier que Spontini a pris pour le héros de ses inspirations mélodiques. Entendez-vous d'ici *Cromwell* chantant sa cavatine, et faisant évacuer le long parlement à coups de *fioritures?*

*** *The Devil's opera* (*l'opéra du Diable*) tel est le titre d'un grand ouvrage lyrique qu'on prépare en ce moment pour la prochaine saison de Covent Garden. Ce titre bizarre pourrait s'appliquer à plus d'un opéra dont la partition a semblé *diabolique* aux exécutants, voire même quelquefois (et c'est là le pis), aux auditeurs eux-mêmes.

*** Spontini est en ce moment un des *lions* de l'Angleterre, où cet illustre compositeur n'avait pas encore voyagé. On regrette que son arrivée ait eu lieu dans une saison théâtrale trop avancée pour lui permettre de présider à la représentation de quelques uns de ses chefs-d'œuvre, que sa présence aurait fait mettre à la scène.

*** Encore de nouvelles injures de la presse anglaise contre madame de Melcy (mademoiselle Grisi). Nous devons faire observer au public parisien, qui ne connaît point les usages de l'Angleterre, que la vie privée n'est point morte à Londres pour les journaux; loin de là, il faut que chacun paie tribut, non-seulement à la *médisance*, mais encore à la *calomnie* imprimées, et, non-seulement les artistes qui n'ont d'appui que leur talent, mais encore les riches, les puissants, les princes eux-mêmes. Barnons-nous à prouver qu'on a fait beaucoup de bruit pour rien (comme dit Shakespear), à propos d'une séparation momentanée qui a paru avoir lieu entre mademoiselle Grisi et le mari qui l'avait si dignement défendue. Voici le fait. Mademoiselle Grisi insistait pour obtenir la destruction du billet que lui avait adressé lord Castlereagh, et qui était devenu la cause du duel. M. de Melcy voulait garder ce billet, au contraire, comme une garantie nécessaire à sa sûreté, dans le cas où le lord succomberait à sa blessure. Pour échapper aux instances de sa femme, il avait pris la poste; effrayée, elle partit sur ses pas, le rejoignit, et au moment d'entrevue termina ce débat dont la cause n'avait rien que d'honorable pour tous deux.

*** La fortune de M. Laporte, depuis qu'il est directeur du *King's* et *Queen's-Theatre* de Londres, a traversé des phases bien diverses, a subi d'étranges vicissitudes. Enrichi d'abord, il s'était ruiné ensuite; le voilà maintenant qui remonte à l'apogée de la prospérité. Le couronnement de la reine Victoria lui a valu, dit-on, son admission dans la classe, plus *honorée* souvent qu'*honorable*, des millionnaires; on assure que, depuis le commencement de la saison d'été, il a, grâce aux circonstances qui avaient fait de Londres le rendez-vous de l'aristocratie européenne, réalisé un bénéfice de 45,000 livres sterling (onze cent mille francs environ). De la prudence, nouveau Polycrate; c'est le cas de jeter votre ancrage à la mer, ou plutôt votre direction à tous les diables. Il est doux de *faire* sa fortune, mais il ne faut pas s'exposer à la nécessité de la *refaire* trop souvent!...

*** Jusqu'à ce jour les compositeurs anglais ne s'étaient guère distingués dans le genre dramatique; l'un d'eux vient de prendre enfin l'essor, et de livrer au public une partition qui, s'il faut en croire un premier jugement, ne doit pas mourir à Londres où elle est née, et mérite de passer le détroit avec les grands chanteurs italiens qui lui ont servi d'interprètes. Il s'agit d'un *Falstaff* qui a été donné au *Queen's-Theatre* pour le bénéfice de Lablache, qui jouait le principal rôle. Les anglais, sectateurs habituels d'Héraclite, sont devenus autant de Démocrites, grâce à ses lazzi pleins d'esprit et de goût. On cite, comme désopilant les rates insulaires, la scène où il veut passer par une porte trop étroite et où il se cache dans un panier qui ne peut être enlevé que par les efforts réunis de douze hommes; voilà pour le jeu. Le chant, c'est tout dire, est confié à Tamburini, Rubini, Mmes Grisi, Albertazzi, Caremuli; la première ravit l'auditoire dans un très-joli air; toutes trois sont charmantes dans un trio qui a été redemandé avec enthousiasme. On a été moins satisfait d'un duo entre Rubini et Tamburini; mais, en revanche, le final du premier acte a réuni tous les suffrages. On cite, un second acte, le chœur plein de fraîcheur et d'originalité, par lequel il s'ouvre, un air de Rubini, un air de Tamburini, où ces deux grands artistes semblent se défier à qui sera le plus admirable. L'air de Rubini a obtenu les honneurs du bis. La voix de Tamburini les a mérités. Nous devons espérer que l'automne prochain nous ferons connaissance avec la partition de M. Balfe, puisque l'ouvrage se trouvera tout monté, dès l'ouverture de la saison des Italiens chez nous.

*** Siècle de fer pour la poésie, notre époque est véritablement l'âge d'or de la musique, et surtout du chant. Jusqu'ici les bons Autrichiens passaient avec les Hollandais pour les esprits les moins accessibles à l'effervescence de l'enthousiasme. Eh bien! une virtuose, madame Schoberlechner en a presque fait des Italiens renforcés. Après sa dernière représentation, à la porte de Carinthie (l'Opéra de Vienne), elle fut suivie jusqu'à sa demeure par une foule admiratrice; rentrée chez elle, des cris frénétiques l'obligèrent plusieurs fois à se montrer à sa fenêtre. Enfin l'exaltation alla au point qu'on lui demanda un souvenir. Vous ne devinerez pas lequel : madame Schoberlechner fut forcée de *jeter le mouchoir* à tout un public. Ce mouchoir précieux fut à l'instant déchiré en mille morceaux, que les assistants, dans leur dilettantisme idolâtre, se partagèrent comme autant de reliques.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

Édition à bon marché.

BIBLIOTHÈQUE MUSICALE

PORTATIVE,

RÉPERTOIRE DU THÉATRE ITALIEN.

Prix de chaque opéra complet : 40 fr., et par souscription 8 fr. net.

1re LIV. L'Elisir d'Amore, de Donizetti.
2 — Othello, de Rossini.
3 — Matrimonio segretto, de Cimarosa.
4 — Anna Bolena, de Donizetti.
5 — Barbiere di Seviglia, de Rossini.
6 — Il Crociato, de Meyerbeer.
7 — La Parisina, de Donizetti.
8 — La Gazza Ladra, de Rossini.
9 — Fidelio, de Beethoven.
10 — La Donna del Lago, de Rossini.
11 — Emma di Resburgo, de Meyerbeer.
12 — Tancredi, de Rossini.

4 livraisons sont en vente ; la 5e paraîtra le 23 juillet.

GUIDO ET GINEVRA,

Opéra en 5 actes, musique de HALEVY.

N° 1	Air chanté par Massol et chœurs.	7 50
bis 1	Air chanté par Massol.	6 »
2	Cavatine chantée par Mlle Nau.	3 »
3	Romance chantée par Duprez.	3 »
bis 3	La même, transposée.	6 »
4	Duo chanté par Duprez et Mme Dorus-Gras.	7 50
5	Chœur des Condottieri.	3 »
6	Air chanté par Mme Dorus-Gras.	6 »
7	Duo chanté par Massol et Mme Stoltz.	7 50
8	Prière chantée par Levasseur.	3 »
9	Grand air chanté par Duprez.	7 50
bis 9	Le même, transposé.	7 50
10	Scène et air, par Mme Dorus-Gras.	7 50
11	Chœur des Condottieri.	3 »
12	Chœur du souper, par Dérivis.	6 »
13	Vive la peste! grand chœur.	6 »
14	Couplets chantés par Massol.	3 »
15	Duo chanté par Duprez et Mme Dorus-Gras.	7 50
16	Prière à la Madone (chœur).	3 »
bis 16	La même, pour 1 ou 3 voix de femme.	3 »
17	Air chanté par Levassene	2 »
18	Grand trio chanté par Levasseur, Duprez et Mme Dorus-Gras.	9 »
bis 18	Solo chanté par Duprez.	2 »

ROMANCES NOUVELLES.

Le Poëte mourant, de Meyerbeer.	3 »
La Fleur et le Papillon, de Clapisson.	3 75
La Prière de la jeune Proscrite, de Strunz.	3 »
La Fiancée, de Panofka.	4 50
L'Andalouse, de Strunz.	2 »
Adieux à la Terre, de Clapisson.	4 50
Les Rameurs du Bosphore, de Strunz.	2 »
Les Madrilènes, de Strunz.	4 50
Haïdée, de Panofka.	4 50
Le Foo, de Clapisson.	4 50
Le Gitano, de Strunz.	2 »
Le Naufrage, de Panofka.	4 50
Le Brigand de l'Estramadure, de Strunz.	2 »
L'Adoption, de Clapisson.	3 »
La Mer de Neukome.	4 50
Le Canzone del Romito, op. 23 de Thalberg ed arietti n. 1, 2. Chaque	3 »

Nous pouvons recommander ces romances nouvelles comme remarquables.

HARMONIE.

Ouverture de l'Éclair.	15 »
Airs du même opéra.	30 »
— de la Juive 2 suites ; chaque.	21 »
Ouverture des Huguenots.	18 »
Airs du même opéra. 4 suites ; chaque	24 »

POUR PIANO SEUL.

A. ADAM : Mosaïque. 4 suites de mélanges des Morceaux favoris de Guido et Ginevra, n° 1 à 4. Chaque.	7 50
— Grand galop brillant de Guido.	3 »
BURGMULLER. op. 44. Réminiscences de Guido et Ginevra, n° 1, 2, 3. Chaque	3 »
CHOPIN. op. 23. Ballade.	7 50
— 24. Quatre Mazurkas.	7 50
— 25. Deuxième livre d'étude.	18 »
— 26. Deux Polonaises.	7 50
— 27. Deux Nocturnes.	6 »
— 29. Impromptu.	6 »
— 30. Quatre Mazurkas.	7 50
— 31. Scherzo.	7 50
— 32. Deux Nocturnes.	6 »
TH. DOHLER. op. 2. Variations brillantes sur la Straniera.	7 50
— 6. Fantaisie sur Robert-le-Diable.	7 50
— 15. Variations sur la dernière pensée de Bellini.	7 50
— 17. Fantaisie et Variations de bravoure sur une cavatine de Anna Bolena de Donizetti.	7 50
TH. DOHLER. 18. Amusement de salon, Fantaisie brillante sur l'air favori : Le Cor des Alpes.	7 50
— 20. Rondino sur un air de la Festa della Rosa.	7 50
J.-B. DUVERNOY. op. 83. Trois Divertissements sur des valses de Strauss, n° 1, 2, 3. Chaque.	6 »
— 85. Trois Fantaisies peu difficiles sur les plus jolis motifs de Guido et Ginevra, n° 1, 2, 3. Chaque.	6 »
HENSELT. op. 2. Poëme d'amour, étude	5 »
HENSELT et MOSCHELES. Rapsodie, Souvenirs de Varsovie, prélude et fugues.	7 50
J. HERZ. op. Fantaisie brillante sur Guido et Ginevra.	7 50
Grande valse de Guido.	6
FR. HUNTEN. Quatre Airs de ballet; Rondos brillants sur Guido et Ginevra, n° 1 à 4. Chaque.	6 »
KALKBRENNER. op. 142. Fantaisie brillante sur deux romances chantées par Duprez dans Guido et Ginevra.	7 50
MENDELSOHN. op. 38. Troisième recueil de Romances sans paroles.	7 50
MOSCHELES. op. 93. Concerto pathétique.	12 »
— 95. Grandes études caractéristiques.	18 »
OSBORNE. op. Rondo brillant sur la prière de la Madone de Guido et Ginevra.	7 50
ROSENHAIN. Deux rondos sur les Huguenots. Chaque	6 »
SCHAD. op. 14. Souvenirs de la vallée. Valses expressives.	5 »
CH. SCHWENCKE. Amusements. Choix d'airs favoris de Guido et Ginevra, arrangés d'une manière très-facile. n° 1 à 4.	6 »
— op. 53. Trois Divertissements sur Guido et Ginevra. n° 1. Reine des anges, n° 2. Souvenance de mon enfance, n° 3. Sur cette voûte sainte.	6 »
SOWINSKI. op. Rondo élégant sur Guido.	7 50
WOLFF. op. 14. Grande fantaisie sur Guido.	7 50

PIANO A 4 MAINS.

LE PENSIONNAT.

Recueil de morceaux progressifs

Sur des motifs favoris

PAR CHARLES SCHUNKE,

Œuvre 52. N° 1 à 16. Chaque, 6 fr.

N° 1. Divertissement sur l'Eclair.
2. Souvenirs de la Styrie, fantaisie pastorale.
3. Fantaisie sur un air russe.
4. Fantaisie sur Robert-le-Diable.
5. Fantaisie sur la Norma.
6. Rondo français.
7. Rondo valse, sur des valses de Strauss.
8. Helle des Bohémiens, fantaisie sur le Préciosa de Weber.
9. Variations sur la cavatine de Zelmira.
10. Bacchanale sur le chœur des buveurs de la Juive.
11. Variations sur septuor des Huguenots.
12. Variations sur un air autrichien.

Les 16 prises ensemble, net, 50 fr.

SCHWENCKE. op. 54. Trois duos sur Guido et Ginevra, n. 1, 2, 3. Chaque, 6 »

PIANO ET VIOLON.

LOUIS. op. 53. Les Plaisirs de la valse, trois fantaisies concertantes et progressives sur des valses de Strauss, n° 1, 2, 3. Chaq. 7 50
— 63. Grande fantaisie sur la romance et l'air chantés par Duprez dans Guido 9 »
ROSENHAIN et PANOFKA. op. 16. Bellini des salons, trois duos. n° 1. sur la romance de la Straniera, n° 2. sur la romance de la Sonnambula, n° 3. sur la romance du Pirata. Chaq. 5 »
SCHWENCKE, op. 51 Trois duos brillants sur Guido et Ginevra, n° 1, 2, 3. Chaque. 6 »
Les mêmes, pour piano et violoncelle. Chaque. 6 »

FLUTE.

E. WALCKIERS, op. 68. Morceaux de salons, Six fantaisies pour flûte et piano concertants. N° 1 à 6. Chaque. 9 »
N° 1. Sur Ah! si j'étais Coquette, des Huguenots.
2. Les couplets d'Alice, de Robert-le-Diable.
3. La Barcarole, de l'Eclair.
4. Sur le chœur des Baigneuses, des Huguenots.
5. Le grand Trio de la Juive.
6. La scène de la Conjuration des Huguenots.
— 69. Six fantaisies pour flûte seule sur des valses de Strauss, n° 1, 2, 3. Chaque 5 »

QUADRILLES ET VALSES POUR LE PIANO.

JULLIEN. — Quadrille universel.	4 50
TOLBECQUE. — Le Garde à vous, quadrille.	4 50
— 3 Quadrilles sur Guido et Ginevra n. 1, 2, 3, chaque.	4 50
Les mêmes à 4 mains chaque	4 50
Pour orchestre, grand format, chaque.	9 »
En quintette, grand format chaque.	6 »
Les mêmes pour 6 violons, 6 flûtes, 2 cornets à pistons.	

VALSES, LANDLER ET COTILLONS DE LANNER.

32 Schwechat, Landler.	4 50
34 L'Arrivée, valses.	4 50
35 Landler de Leopoldstadt.	4 50
40 Landler d'Altenbourg.	4 50
41 Valses de Catherine.	4 50
42 Le Carnaval, valses.	4 50
43 Gai et vif, Landler.	4 50
45 La Réunion musicale, valses.	4 50
46 La Plaisir du moment, valses.	4 50
47 Le fin voilier, Landler.	4 50
48 La belle Anne, valses.	4 50
49 D. Wuaria, Landler,	4 50
50 La belle Caroline, valses.	4 50
51 Les Devises, cotillons.	4 50
52 Une Soirée au Jardin du paradis, valses.	4 50
53 Les Amours, valses.	4 50
55 Les Trente et un, valses.	4 50
57 Cotillons sur les motifs de la Straniera.	4 50
59 Les Viennois, Landler.	4 50
60 La belle Sophie, valses.	4 50
64 Les bagues de Bade, valses.	4 50
65 Mes dernières inspirations, Landler.	4 50
67 L'Olympe, valses.	4 50
68 Quadrilles français.	4 50
69 Gusto, Landler.	4 50
70 Les Etudiants en droit, valses (1er R.)	4 50
71 Les Muses, cotillons et galops.	4 50
72 Cotillons sur les motifs de Montecchi et Capuletti, de Bellini.	4 50
73 Les fleurs du plaisir, valses.	4 50
74 La belle Isabelle, valses.	4 50
80 Lock walzer.	4 50
81 Les Irrésistibles, valses.	4 50
84 Les Etudiants en droit, valses (2e R.)	4 50
85 La belle Hélène, valses.	4 50
86 Cotillons des roses.	4 50
87 Valses de la Comète.	4 50
91 Les Aventuriers, valses.	4 50
92 Les Humoristes, valses.	4 50
93 Souvenirs de Pesth, valses.	4 50
94 Valses à la vapeur.	4 50
95 Adieux à Pesth, valses.	4 50
96 Bouquet de valses.	4 50
98 Echo de l'Italie, cotillons sur les motifs favoris des opéras italiens.	4 50
99 Les Nageurs, valses.	4 50
100 Valses du Jubilé	4 50
101 Maria Caroline, valses.	4 50
103 Les Enrôleurs.	4 50
104 Les Résurrectionnistes, valses.	4 50
105 Les Amoureux, valses.	4 50
107 Les Napolitains, valses.	4 50
109 Le Labyrinthe, valses.	4 50
110 Le roi des Deux-Siciles, valses.	4 50
111 Maria Ludovica, valses.	4 50
112 Les Hambachier, valses.	4 50
113 Esculape, valses.	4 50
115 La Fête du mariage, valses.	4 50
116 Valses aux mille fleurs.	4 50

VALSES DE FRANÇOIS SCHUBERT.

9. Les Originaux. 2 suites, chaque	4 50
19 Valses viennoises, 8 suites, chaque.	4 50
33 Valses allemandes.	4 50
50 Valses sentimentales, 2 suites, chaque.	4 50
67 Hommage aux belles Viennoises.	4 50
77 Valses nobles.	4 50
91 Valses styriennes.	4 50
127 Dernières valses, inédites. 2 suites, chaque.	4 50

VALSES POUR ORCHESTRE ET EN QUINTETTI.

JULLIEN. Valse espagnole.
J. STRAUSS, Op. 56 Valses d'Alexandre.
— 63 La Gaîté.
— 65 L'Insomnie.
— 78 La belle Gabrielle.
— 79 A la plus belle.
— 80 Les Hommages.
— 81 Les Grâces.
— 82 Philomèle.
— 88 Les Somnambules.
— 91 Valse du couronnement.
— 95 Les Dentelles de Bruxelles.
— 96 Les Fusées volantes.
— 97 Le Pèlerin sur les bords du Rhin.
— 98 Le Banquet.
— 99 Le Carnaval de Paris, grand galop.
— 100 Paris.

Chaque recueil en grand format pour orchestre, 9 fr., et quintetti, 6 fr.

Les mêmes pour deux violons et pour 2 flûtes en 16 recueils, chaque. 4 50

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALE: DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULI JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARI L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 32.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 12 AOUT 1838.

Nonobstant les suppléman romances, *fac-simile*, de l'i criture d'auteurs célèbres et galerie des artistes, MM. l abonnés de la *Gazette mus cale* recevront gratuitement, dernier dimanche de chaq mois, un *morceau de musiq de piano* composé par les ar teurs les plus renommés, d 12 à 25 pages d'impression, dû prix marqué de 5 f. à 7 f. 50.

Les lettres, demandes et en voi d'argent doivent être af franchis, et adressés au Direc teur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Lettre de Paganini. — A propos de certaine traduction. — Toujours sur les chansons d'Abailard. — Concours du Conservatoire de musique. — Concert de M. Bohrer à Versailles. — Revue critique, par MM. H. BLANCHARD et G. KASTNER. — Nouvelles.

Paris, ce 24 juillet 1838.

Monsieur,

Un monsieur Douglas Loveday publia dans la *Gazette musicale* une lettre que je lui adressai, il y a un mois à peu près, et se donna garde de parler de la réponse qu'il me fit. Désirant à mon tour publier quelques observations sur cette réponse, je viens vous prier, monsieur, de vouloir bien les insérer dans votre honorable feuille.

Agréez, monsieur, l'expression de mes sentiments très-distingués

NICOLO PAGANINI.

A monsieur Douglas Loveday.

Monsieur,

Vous vous êtes plu il y a quelque temps à publier une lettre que vous avez prise au sérieux et que je vous adressais dans le seul but de vous prouver combien il est facile de chicaner quelqu'un lorsqu'il nous en prend fantaisie. Ma lettre n'était que la revanche plaisante du compte que vous aviez établi au profit de votre ami M. Cr.....o, *médecin célèbre*, comme vous dites. En effet, décidé à lui faire gagner de l'argent à tout prix, vous avez été assez habile pour métamorphoser en visites à 10 francs quelques *comment allez-vous*, que votre ami, *médecin célèbre*, m'avait adressés en me saluant lorsque je demeurais chez vous, politesse que, du reste, je me hâtai de faire cesser en faisant défendre au CÉLÈBRE MÉDECIN la porte de mon appartement, aussitôt que je vis que ses salutations devenaient sérieuses, et qu'il se préparait à les doubler d'ordonnances, dont, pour le bien de mon corps, je redoutais l'efficacité.

Que fis-je pour vous répondre? je dressai à mon tour un compte de 27,400 fr. pour leçons, séances musicales, etc., etc., etc., données à Mlle votre fille. C'était un compte d'*apothicaire* pour un compte de *médecin*. Nous devions être quittes; mais pas du tout. Vous vous êtes effrayé, vous avez cru voir dans ma lettre une intention d'argent, un *commandement*. Vous avez rêvé peut-être les huissiers et leurs griffes, et vous êtes couru vous mettre sous la sauvegarde de l'opinion publique, en livrant ma lettre aux journaux, et en la faisant passer pour un coup de tête de ma part, et en conséquence pour un *chef-d'œuvre d'avarice*. Vous aviez beau jeu. Mais ce qui me prouve que vous ne plaisantiez pas, et que votre intention n'était pas d'amuser le public à nos dépens, c'est qu'en même temps que vous donniez ma lettre aux journaux, vous ne leur donniez pas celle que vous m'écriviez en réponse, pour me demander 37,800 fr. d'une créance que vous vous étiez dépêché de fabriquer, pour contre-balancer ma prétendue réclamation.

Digitized by Google

Or, comme votre réponse, que par modestie peut-être vous avez voulu cacher, est *un chef-d'œuvre d'instruction et de raison surtout*, je me fais un devoir de la porter à la connaissance du public après avoir eu vain attendu jusqu'à présent, que vous le fissiez par vous-même. Seulement je regrette de ne pouvoir la donner que par extrait, vu sa longueur démesurée; je désire du moins que l'échantillon suffise pour bien faire connaître votre exquise politesse, vos nombreuses connaissances, et surtout, je le répète, cette saine raison dont vous avez toujours joui : *Mens sana, in corpore sano.* (J'ai vu par votre lettre que vous avez un faible pour les citations latines). De cette manière on saura que l'on doit admirer en vous tout à la fois un nouveau *Coislin*, un autre *Pico de la Mirandola*, et un nouvel Érasme, qui, comme vous savez, en fait de raison, a écrit l'éloge de la folie.

Voici donc le raisonnement que vous tenez pour prouver que je vous dois 37,800 francs :

« Monsieur, vous me dites, vous avez logé chez moi quatre-vingt-dix-neuf jours : pendant ce temps vous m'avez parlé de votre santé et de vos affaires, je vous ai répondu : et comme je suis *médecin, jurisconsulte* et *avocat*, vous me devez des honoraires. Néanmoins je vous fais grâce de mes consultations comme médecin; je ne vous demande que d'être payé en qualité de jurisconsulte et d'avocat. *En Angleterre* (je cite textuellement vos expressions) *je réussirais à porter mes prétentions à une somme qui apporterait une secousse à votre fortune, toute colossale qu'elle est; ici je me contenterai à réclamer la modique somme de* 18,000 *fr.* »

Puis vous continuez :

« Monsieur, je suis un puits de science : voici au besoin mes titres au brevet de capacité :

» Je connais : 1° *l'alphabet* (je cite toujours vos expressions); 2° *la grammaire anglaise, française et italienne*; 3° *l'histoire naturelle*; 4° *l'histoire universelle*; 5° *la géographie*; 6° *la médecine homœopatique*; 7° *la philosophie*; 8° *la tenue des livres*; 9° *la tenue à table.* (Risum teneatis, amici? Je vous chatouille dans votre faible pour les citations); 10° *la tenue en société*; 11° *les mœurs.* (O tempora! o mores!!!.... — En voilà du latin!)

» J'ai prodigué (vous continuez toujours votre raisonnement) les trésors de toutes ces connaissances à votre fils, quatre-vingt-dix-neuf jours durant. Je vous fais encore grâce de ce que vous me devriez à cet égard. Mais..... mais ma fille a donné des leçons de piano à votre fils. Des leçons de ma fille!!!!.... on ne peut les taxer à moins de 200 fr. l'une, d'autant plus que ces leçons (je cite encore vos propres paroles) *étaient pour elle un motif de plus de chercher de* PIOCHER..... (Pauvre demoiselle!!!.....) Ainsi en résumé :

» Pour mes consultations de jurisconsulte et d'avocat	18,000 fr.
» Pour 99 leçons de ma fille. .	19,800
» Somme totale. . . .	37,800 fr.

que vous me devez. »

Telle est la teneur de votre lettre écrite sous l'influence du solstice d'été, et à l'approche de la canicule. Tout le monde respectera le raisonnement d'un homme placé comme vous sous de pareilles influences. Moi-même je n'ai rien à vous répondre, si ce n'est que 1°, à propos de vos connaissances dans la langue française, vous n'en faites pas preuve lorsque vous dites : *les principes que j'ai l'honneur de vous* DÉTAILLER. — *Vous aviez pu* (pour vous *auriez* pu), *abstenir de suivre* (pour *s'abstenir* de suivre); *agréer entre nous un accord* (pour *établir* un accord); *annoncées* (pour *énoncées*), etc..., etc..., etc..., etc.

2° A propos de votre goût en fait de style, je n'aime pas, au début de votre lettre, cette définition de la vérité en style de parfumeur : *La vérité est une* ESSENCE *dont rien ne change la nature.*

3° En fait de philosophie je ne vous crois pas non plus bien fort sur la logique, car pour prouver que la médecine n'est pas votre état, vous dites que *vous aimez la musique!* c'est une singulière manière d'argumenter; autant vaudrait, pour prouver que vous êtes *jurisconsulte* et *avocat*, affirmer que vous aimez bien boire.

4° Vous ne me semblez pas non plus bien fameux sur le chapitre de la politesse et de la bienséance. Vous parlez dans votre lettre de certains médicaments, et de leurs effets; les expressions dont vous faites usage sont telles que je n'ose pas les citer ici.

5° Et enfin je conteste que les leçons de piano de Mlle votre fille puissent mériter 200 fr. chacune, car, autant que je puis m'y connaître, Mlle votre fille manque de cette faculté qui fait passer l'âme d'un exécutant au bout de ses doigts pour traduire en sons les émotions. Malgré tout le mal que cette bonne demoiselle s'est donné, se donne, et se donnera, pour bien *toucher*, elle ne parviendra jamais à *toucher*. Ainsi, elle trouvera difficilement à donner des leçons à 200 fr. le cachet. — Je crois qu'elle réussirait mieux si elle se livrait à la pantomime pour laquelle elle m'a semblé avoir de grandes dispositions toutes les fois que je l'ai VUE jouer; c'est aussi l'avis de Mme B***, dont vous estimez beaucoup le jugement.

Si je devais ajouter une dernière observation à votre lettre, je dirais que vous y laissez percer une pointe d'animosité dont il ne m'est pas difficile de connaître la cause; car vous revenez sur mon refus de jouer avec Mlle votre fille à l'occasion du concert qu'elle donna à la salle Ventadour, le 26 avril dernier; c'est peut-être pour cela que vous vous laissez aller jusqu'à dire, en terminant votre lettre : *J'ai l'avantage de ne pas être M. Paganini.* Quant à moi, je serai plus poli et plus raisonnable que vous, mon cher monsieur; et ne vous contestant pas l'honneur d'être M. Douglas Loveday, je me contenterai d'être,

NICOLO PAGANINI.

Digitized by Google

A PROPOS DE CERTAINE TRADUCTION

On annonce une traduction française du *Dictionnaire de musique* de Lichtenthal, devant paraître prochainement. Grâce à l'empressement que met depuis longtemps un journal musical à garnir ses colonnes de fragments de cet ouvrage, nous sommes à même, dès à présent, sinon de juger toute la traduction (car il reste encore au journal des extraits à faire), au moins d'apprécier l'habileté du traducteur et sa profonde connaissance de la langue qu'il traduit. L'exposition permanente, pour ainsi dire, du dictionnaire en question, ne laisse pas d'avoir son utilité sous plusieurs rapports. D'abord elle profite au *Journal de M. Escudier*, qui, ayant à sa disposition le manuscrit de deux volumes, ne sera jamais en défaut pour quelques pages de *copie*. Mais il en résulte un avantage bien plus grand pour le traducteur, qui pourra accueillir les avis et les conseils d'une critique préalable, et faire les corrections nécessaires à son œuvre, avant de mettre sous presse. Nous ne savons pas si c'est là précisément son intention; nous l'admettons toujours, en lui adressant une petite observation sur un passage qui nous a singulièrement frappés.

Dans l'article sur la musique des anthropophages (1), où il est parlé de leur chant et de leurs danses après le combat, il est dit qu'ils marquent la mesure en frappant dans leurs mains, et que, « *si le butin est considérable*, ILS L'ENFOUISSENT DANS DES TOMBEAUX. »

On se demande quelle peut être l'idée bizarre de ces sauvages, *d'enfouir dans des tombeaux* leur butin, au lieu de se le partager et d'en jouir? M. Escudier trouvera peut-être le mot de cette énigme, en leur supposant l'intention de le mettre à l'abri d'un *tremblement de terre*. Nous autres, au lieu de nous livrer à de vagues conjectures, nous avons consulté le texte original, et alors tout s'est parfaitement éclairci.

Voici ce qu'on y trouve :

« Se il bottino è grande, *adoperano pure à tale uopo i tamburi.*

Ce qui veut dire :

« Si le butin est considérable, *ils emploient encore à cet effet* (c'est-à-dire pour marquer la mesure) *les tambours.* »

A la bonne heure! cela se comprend et n'a pas besoin de commentaire.

(1) Voyez le journal de M. Escudier, n. 30.

TOUJOURS SUR LES CHANSONS D'ABAILARD.

Nous avions eu l'extrême hardiesse de relever une nouvelle inexacte, répétée par un journal musical, voilà que M. Escudier se fâche, et la colère lui fait perdre la raison, si bien qu'il cherche son salut dans un *tremblement de terre* qui n'existe pour le moment que dans son cerveau. C'est sans doute au vertige causé par ce tremblement qu'il faut attribuer des divagations dont nous n'avons point à nous occuper. Nous répondrons seulement à la partie de l'article qui exige une réfutation de notre part.

Or, de quoi s'agit-il?

La *Gazette musicale* prétendait avoir été la première à annoncer la découverte des manuscrits d'Abailard; elle ajoutait que cette nouvelle, reproduite par les journaux français, avait passé dans les journaux étrangers, et que de là elle était revenue avec la fameuse variante, selon laquelle le célèbre *Roni doit accommoder au style moderne* ces chansons. La *Gazette musicale* rétablissait le nom de BAINI, et, démontrant que ce serait dénaturer ces chansons que de les *accommoder au style moderne*; elle affirmait qu'il ne s'agissait que d'une simple traduction des signes de notation, pour les rendre lisibles aux musiciens peu familiarisés avec la notation d'une époque reculée. Voilà ce que disait la *Gazette musicale*.

A cela M. Escudier répond qu'il n'a pas pris cette nouvelle dans la *Gazette musicale*. Ceci est vrai, car il l'a donnée beaucoup plus tard, lorsqu'elle fut dans les autres journaux. Il prétend la tenir d'un journal italien. Ceci est douteux. Car comment se fait-il que cette nouvelle, telle qu'il la donne, se trouve, mot pour mot, être celle des journaux français qui ne l'ont pas prise à *la feuille ultramontaine?* M. Escudier, qui prouve si bien qu'une découverte peut être annoncée de mille manières, devrait, ce nous semble, être surtout frappé d'une pareille coïncidence.

Nous avions dit que M. Escudier avait fait de ces chansons des chansons françaises. Il répond qu'il *a pour garant un journal italien qui donne très-bien à entendre que ces chansons sont écrites en français du douzième siècle*. Nous voudrions bien qu'il pût nous indiquer exactement ce journal. Il est vrai que M. Escudier assure avoir *traduit fidèlement le texte italien*. Mais c'est précisément pour cela que nous serions curieux de vérifier par nous-mêmes; nos lecteurs comprendront facilement nos raisons.

Quant à Laborde, M. Escudier avoue (et comment aurait-il pu le nier?) avoir *emprunté des idées à cet auteur*. Remarquez bien cette tournure! copier textuellement deux pages sans indication de la source, c'est *emprunter des idées*. Au reste, il n'y a là rien qui nous étonne; il est tout naturel qu'un journal habitué à prendre ses idées de cette façon, aime à recourir à l'euphémisme, en appelant *emprunt d'idées* ce qu'on nomme vulgairement *plagiat*.

Voilà beaucoup de mots pour une nouvelle de quelques lignes; mais elle était importante, elle avait été défigurée, et nous tenions à la rétablir. Que si M. Escudier s'obstine à défendre l'absurdité de la seconde version, il est libre de le faire; la suite prouvera laquelle des deux annonces était authentique.

Digitized by Google

CONCOURS DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

(Deuxième article.)

L'approche des concours est, pour une école bien administrée, l'époque d'un redoublement de zèle et d'émulation parmi les élèves : cette jeunesse studieuse se livre avec ardeur à la noble tâche qu'elle s'est imposée, parce qu'elle a soif de récompenses et de gloire. Elle voit la carrière s'ouvrir devant elle, et les premiers succès couronner ses efforts. Tout lui sourit : le ciel est pur, la nature est belle; tout s'embellit des charmes de l'espérance. Enfin voici venir les concours! A ce mot, tout s'émeut et s'agite : c'est que tous les jeunes gens comprennent admirablement bien qu'à ce mot est quelquefois attaché tout un avenir d'artiste; c'est leur *va-tout* qu'ils risquent; et, s'ils perdent, leur rêve de bonheur se sera évanoui et n'aura été qu'une amère déception. Mais aussi, s'ils gagnent, à eux les couronnes, à eux les triomphes, à eux les joies maternelles et les applaudissements du public.

Nous avons assisté, la semaine dernière, à ce spectacle, dont l'intérêt, quoique divisé, est plus puissant que celui du drame le plus pathétique. La scène était dans la grande salle des Menus-Plaisirs; les acteurs, les élèves les plus habiles du Conservatoire, un public non payant, et par conséquent nombreux, garnissait le parterre, les loges et jusqu'à l'amphithéâtre. Mais, silence! le bruit argentin de la sonnette s'est fait entendre; le jury, présidé par notre célèbre Chérubini, vient prendre place dans la loge d'honneur. La séance est ouverte.

Les concours publics ont eu lieu dans l'ordre suivant : le mercredi 1er août, concours de chant; jeudi 2, harpe et piano; vendredi 3, instruments à vent; samedi 4, violoncelle et violon; lundi 6, déclamation lyrique; mardi 7, déclamation lyrique.—Ces concours ont, en général, été satisfaisants.

CHANT.

On a souvent agité la question de savoir lequel est préférable de bien vocaliser ou de chanter avec expression, et l'on n'a pas songé en la posant que la mode l'avait depuis longtemps résolue en jugeant tantôt en faveur de la vocalisation et tantôt en faveur de l'expression, *e sempre bene*. Sous l'empire, le genre dramatique et expressif régnait au Conservatoire et à l'Opéra; il n'était pas sans défaut, puisqu'il dépassait quelquefois les bornes du chant, en allant jusqu'aux cris. Sous la restauration, et principalement sous les dernières années de ce régime, le système opposé prévalut, et les traductions du *Siége de Corinthe* et de *Moïse* firent de l'Opéra une succursale du Théâtre-Italien. Mais comme on se lasse de tout, et qu'on revient peu à peu à ce qu'on dédaignait, nous croyons pouvoir prédire que dans quelque temps l'expression seule trônera à l'Opéra et au Conservatoire.

Nous savons bien qu'en parlant ainsi, nous avons le malheur de nous trouver en opposition avec les partisans *quand même* des fioritures et des roulades chromatiques; nous savons bien qu'ils ne manqueront pas de nous citer le Théâtre-Italien comme une preuve sans réplique de la stabilité et de l'excellence de leur goût, et du charme qu'éprouve le public à se saturer de trilles et de *volates;* mais ils ne pensent pas que ce public tout exceptionnel fait de l'aristocratie jusque dans les arts; que les Italiens sont sa propriété, qu'ils lui sont inféodés, corps et âmes, et qu'ils sont ses vassaux et ses hommes liges. Or les Italiens ont toujours plus brillé par les ornements, sous lesquels ils étouffent quelquefois le chant, que par l'expression dramatique. Il s'ensuit tout naturellement que ce public a exclusivement adopté ce système; mais qu'il entende un chant large et accentué, il redeviendra peuple comme tout autre public, en dépit de ses préventions, parce que ses sensations seront involontaires, et qu'il se laissera aller au charme qu'exerce toujours la vérité; tant il est vrai que la musique est un art d'expression et non pas un art de mécanisme. Nous ne rejetons point pour cela les fioritures ni les trilles; ces exercices sont nécessaires à l'étude de la vocalisation, et en sont les parties constitutives; mais lorsqu'au mérite d'avoir vaincu ces difficultés, on joint celui de l'animation vive et colorée des sentiments qu'on exprime, on peut, sans vanité, prendre le titre de chanteur; car c'est la réunion si rare de ces qualités qui fait le chanteur parfait.

Nous faisions ces réflexions au concours de chant, où l'expression a soutenu un combat à outrance contre la vocalise, et est restée maîtresse du champ de bataille, malgré les nombreux bataillons de *grupetti, volate*, ascendantes et descendantes, que la dernière fit manœuvrer avec un habileté digne d'éloges. A la vérité, l'expression avait choisi pour interprètes deux élèves qui ont dépassé les limites d'un talent en espérance : l'une d'elles, Mlle Dobrée, jeune et belle personne (ce qui n'est jamais un mal), a chanté avec une âme expansive, un accent pénétrant, le bel air si passionnée de *Fernand Cortès*, et surtout cette délicieuse cantilène : *Je n'ai plus qu'un désir, c'est celui de te plaire*. Son succès a été complet. La seconde, Mlle Duflot, dont la voix n'est pas encore entièrement formée, nous a dévoilé, dans l'air de *Robin des Bois*, un talent naturel et fin, un talent qui ne prend ses inspirations qu'en lui-même, sans copier celles d'autrui. Nous avouons, pour notre part, que jamais nous n'avions entendu dire la prière avec une suavité plus mystérieuse ni plus virginale; toutes les intentions étaient vraies et bien senties; toutes étaient rendues avec autant de charme que de bonheur. Si Mlle Duflot n'a obtenu que le second prix, elle n'en doit accuser que son jeune âge, et le jury a fait acte de bienveillance envers elle, en lui conservant encore pour un an les classes où elle ne peut que développer les heureuses qualités dont la nature l'a douée. Mlles Guichard et Barthélemy, qui ont partagé le premier prix avec Mlle Dobrée, nous ont révélé deux talents distingués que le public de l'Opéra-Comique et celui de l'Opéra sont appelés à juger en dernier ressort.

(*La suite au prochain numéro.*)

CONCERT DE M. BOHRER A VERSAILLES.

Mlle SOPHIE BOHRER. — Mlle SOPHIE BRIAIN. — F. SCHUBERT.

Il y a soixante-quinze ans qu'un enfant de huit ans arrivait à Paris accompagné de son père; il possédait, sur le piano, une exécution extraordinaire, et déjà il improvisait comme un maître consommé. On était alors au mois de novembre de l'année 1763. Le jeune virtuose toucha l'orgue à Versailles, en présence de toute la cour, et rien ne peut donner une idée de l'effet extraordinaire qu'il produisit. Cet enfant, c'était MOZART!

Digitized by Google

Jeudi, 2 août 1838, un nouveau phénomène est venu charmer le monde élégant de Versailles : Mlle Sophie Bohrer, âgée de neuf ans, accompagnée de son père, M. A. Bohrer, donnait une matinée musicale dans le salon de l'institution Charpentier. Cette fête artistique avait été pour ainsi dire improvisée sous le patronage de M. le chevalier de P..., amateur éclairé des beaux-arts.

La séance a été ouverte par le duo de Herz et de Bériot, sur la tyrolienne de la Fiancée. Cette composition est gracieuse et brillante ; l'exécution remarquable de M. Bohrer et de la jeune Sophie lui ont d'ailleurs prêté beaucoup de charme. M. Bohrer s'est fait entendre encore une fois dans une fantaisie de sa composition sur un thème de la *Somnambula ;* ce morceau, fort bien écrit, renferme des choses d'un effet très-piquant. M. Bohrer s'est montré digne de sa réputation : un son pur et brillant, une justesse irréprochable, une grande facilité dans le trille et les passages chromatiques; telles sont les qualités qui font valoir le jeu de cet habile violoniste : il a été vivement applaudi.

Deux morceaux très-difficiles avaient été choisis par Mlle Sophie Bohrer pour faire valoir ce grand talent d'exécution que déjà nous avions eu occasion d'admirer, et auquel nous nous sommes empressé de rendre justice ; le premier était la fantaisie sur un thème du *Pirate*, de M. Kalkbrenner, précédé par un nocturne de Chopin ; et le second, les variations de Herz, sur le chœur du *Crociato*.

Il n'est pas à notre connaissance que de nos jours un enfant de l'âge de Mlle Bohrer ait fait entendre quelque chose d'aussi surprenant. Non-seulement elle se joue des plus grandes difficultés, mais encore sait-elle donner à son jeu une énergie qui étonne et qui émeut, ainsi qu'un cachet d'originalité tout particulier : aplomb imperturbable, sentiment de la mélodie, sentiment de l'harmonie, tout est réuni. Quelle puissance dans cette manière d'attaquer la basse ! quel accent dans la note qui doit prédominer ! quelle précision et quelle justesse dans ces passages à mains croisées ! quelle légèreté dans ces gammes soit simples, soit doubles, soit chromatiques ! quelle coquetterie enfin dans les broderies du cantabile !.. Tout cela tient du prodige et semble fabuleux lorsqu'on regarde ce petit être si intéressant, mais si délicat, posé sur une chaise, ayant le pied gauche appuyé sur un tabouret, et de l'autre touchant avec peine la pédale, bien que cet auxiliaire de l'instrument ait été exhaussé.

Que deviendra ce talent qui réalise déjà tant de choses et qui donne encore de si belles espérances? il s'élèvera, nous osons l'affirmer, au plus haut degré, avec le secours d'une éducation bien dirigée, éducation indispensable pour arriver à un talent qui puisse à tout âge mériter le suffrage des gens éclairés. Nous le dirons ici : sans doute, on peut bien faire, surtout à l'âge et dans la position de Mlle Bohrer, quelques concessions au goût du jour et aux exigences du public ; mais pour mériter dans un âge mûr le titre de grand artiste, il faut avoir joué et *beaucoup joué*, bien d'autres choses que les soi-disant fantaisies, les variations et autres pièces à l'ordre du jour !... Au reste, Mme Bohrer, qui a été constamment le seul professeur de sa fille, a sans doute compris toute l'importance d'une véritable éducation artistique ; car nous avons déjà entendu jouer à la petite Sophie des pièces que n'abordent point toujours les pianistes ordinaires, telles que le *Gradus ad Parnassum* de Clementi, les études de Moschcles et Chopin, des fugues, etc.

Mlle Sophie Bodin était seule chargée de la partie vocale du concert, et nous n'avons que des éloges à lui donner. Cette jeune cantatrice a d'abord fait entendre l'air des *Puritains : Qui la voce sua soave ;* elle a ensuite chanté l'*Ave Maria* de Schubert, et la jolie chansonnette de Masini, la *Batelière ;* ces morceaux ont fait le plus grand plaisir, et c'est surtout dans le second que son succès a été complet.

Après cette séance remarquable, la fête n'était point terminée, comme on pourrait le croire. Le soir, M. le chevalier de P.... avait réuni chez lui ses amis et les deux familles Bohrer et Bodin ; Mlle Bohrer a montré de nouveau toute la puissance de son exécution extraordinaire, en jouant des pièces de différents maîtres ; elle a aussi fait entendre avec son père un duo de piano et violon. On a ensuite demandé à Mlle Bodin ces délicieuses ballades, de Schubert, qu'elle chante si bien, et c'est là que son talent si gracieux s'est montré dans tout son éclat : l'*Ave Maria*, la *Barcarolle*, la *Religieuse*, la *Cloche des agonisants*, ont ravi les auditeurs ; la dernière de ces pièces a produit un tel effet, qu'on a voulu l'entendre une seconde fois. Quelle mélancolie, quelle expression incisive il y a dans ces plaintes d'un cœur souffrant !

***

REVUE CRITIQUE.

Méthode de piano par M. Fréd. Kalkbrenner, suivie de la seconde partie de cette méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide-mains, contenant une suite de morceaux faciles et à quatre mains pour les commençants.

Il en est des méthodes en musique comme des grammaires : elles sont toutes défectueuses par quelque point, et cependant presque toutes suffisantes pour apprendre ce qu'on veut savoir. Tout compositeur, chanteur, ou instrumentiste de quelque valeur, a sa méthode orale ou écrite, qu'il croit toujours meilleure que celles de ses prédécesseurs. Nous ne sachons pas qu'aucun de ces musiciens se soit encore avisé d'écrire une méthode comme on a fait des grammaires logiques, étymologiques, critiques, philosophiques, voire même métaphysiques. Cela viendra peut-être, par le temps de perfectibilité qui court. Nos feuilletonnistes lyriques et nos amateurs de musique imitative ne seraient nullement embarrassés d'en faire l'analyse. En attendant que ce beau champ s'ouvre à la divagation musicale de nos journalistes anti-musiciens, M. Kalkbrenner, un des hommes les plus compétents dans l'enseignement du piano, publie la troisième édition de sa méthode dédiée aux Conservatoires d'Europe, et un supplément à cette méthode déjà connue et justement appréciée par les bons professeurs.

M. Kalkbrenner, aussi savant théoricien qu'habile praticien, se préoccupe autant de la didactique que de l'étude mécanique du piano; il veut que l'élève lise en étudiant, ainsi qu'il l'a fait lui-même. La vie est trop courte, dit-il ingénieusement, pour qu'un véritable artiste apprenne tout ce qu'il est indispensable de savoir, sans quelques moyens de tricher le temps. Raphaël se faisait faire des lectures pendant qu'il peignait; Voltaire dictait à son secrétaire, de son lit, et en s'habillant. Voilà d'excellents exemples à suivre. Il aurait

Digitized by Google

pu ajouter que Pline et beaucoup d'autres grands hommes lisaient toujours en prenaot leurs repas, ce qui, bien que l'histoire ne nous le dise pas, devait leur procurer de fréquentes indigestions.

Tout ce qui est étude élémentaire dans la méthode de M. Kalkbrenner est traité avec plus de soin et de conscience qu'eu aucun autre ouvrage de ce genre. Le doigté y est l'objet de toute l'atteution de l'auteur; et nous ne saurions trop l'en louer, car un bon doigté sur un instrument, mais surtout pour un pianiste, est une cbose indispensable à tout élève qui veut parvenir à une exécutioo nette et brillante. Lorsque taut de gens se préoccupent de l'indépendance politique, M. Kalkbrenner ne pense, lui, qu'à donner à ses élèves l'indépendance des doigts. Il combat victorieusement et par des raisons mathématiques, plusieurs règles élémentaires sur la tonalité. Sa doctriue sur les gammes mineures, nous parait fondée sur les raisons les plus logiques et que la routine peut seule contester.

Une seconde partie, nouvellement publiée par M. Kalkbrenner, doit être placée avant les études qui terminent sa méthode. Il est de fait que, des exercices élémentaires et des gammes qui forment la première partie aux études que nous venons de citer, il n'y avait point assez de progression. Ce supplément intermédiaire des deux parties complète donc pour ainsi dire la méthode de M. Kalkbrenner; seulement uous aurions désiré que ce supplément fût entièrement de l'illustre professeur, et que, moins préoccupé des douces illusions de la paternité, il n'eût pas laissé à M. Arthur Kalkbrenoer, âgé de huit ans, et qui se montrera, mais probablement plus tard, l'héritier du beau talent de son père, la respousabilité de parfaire une méthode destinée à nous former des pianistes à venir.

Le Père de l'Enfant, si connu dans Paris il y a quelques années, nous est revenu en mémoire en lisant l'avant-propos de M. Kalkbrenner, daos lequel il nous parle des étoonantes dispositions que montra son fils pour la composition, dès l'âge de trois ans. Malgré la modestie de M. Kalkbrenner, qui nous dit qu'il n'aurait pas pu faire aussi bien que M. Arthur? la simplicité des deux premiers morceaux, qui sont de l'illustre professeur, et surtout l'originalité du second, en mesure à cinq temps, nous a convaincu qu'il y a moins d'incapacité pour faire des choses simples et faciles que d'amour paternel dans son assertion. Au reste, ce qu'il nous dit sur la nécessité qu'il a seotie de mettre ces petits morceaux à quatre mains, afin de rendre les élèves plus musiciens, est on ne peut pas plus juste; car ce qu'on rencontre chez la plupart des jeunes pianistes qui étudient seuls, c'est le défaut d'aplomb, l'absence de tout rhythme régulier et de toute mesure.

Lors donc qu'après avoir passé par tous les exercices et les petits airs à quatre mains, qui forment, en réalité, la première partie de la méthode de M. Kalkbrenner, vous serez parvenu à exécuter avec vélocité et netteté les douze études qui terminent ce bel ouvrage sur l'enseignement du piano, vous pourrez vous croire, vous dire, vous proclamer digne d'être l'interprète des Moscheles, des Listz, des Chopin, des Thalberg, etc. Certes, si vous êtes capable de jouer avec la main gauche seule (ainsi que cela est indiqué) la fugue en *sol majeur* (huitième étude); la *Toccata*, si élégante, si suave, qui rappelle le délicieux *Rêve* de l'auteur; l'étude onzième, enfin, si diaboliquement difficile à dire dans le mouvement indiqué, nous ne voyons pas quelle musique pourrait vous effrayer.

M. Kalkbrenner s'étonne, dans sa préface, que plusieurs personnes se soient révoltées contre son idée de donner des règles d'expression. Il est certain que ces deux mots doivent être quelque peu surpris de se trouver ensemble; et malgré l'autorité de Talma qu'il cite, et quoi qu'en dise même Diderot, dans son *Paradoxe du comédien*, que M Kalkbrenner aurait pu rappeler aussi, on ne concevrait pas trop qu'il soit possible de donner des règles de sensibilité, d'expression, d'âme, à propos du piano, si Chopin, Thalberg, Dœhler n'étaient venus nous prouver que cet instrument peut exprimer la mélodie aussi bien que la voix la plus passionnée.

Son chapitre DE L'EXPRESSION ET DES NUANCES est pour ainsi dire la physiologie du piano; il régularise les élans de l'âme. « Que de jeunes talents, pour s'abandonner à trop de fougue, dit-il, manquent leurs effets! En dépassant les bornes que le bon goût assigne, au lieu d'être *sublimes*, ils deviennent *ridicules*. Lorsque l'expérience leur aura ouvert les yeux, ils verront que l'excès de vitesse est nuisible à la netteté, et qu'en frappant le piano à tour de bras, loin de tirer plus de son, ils le diminuent et le rendent mauvais. — Sans rechercher si ces deux mots de sublime et de ridicule, auquel il n'y a qu'un pas, disait l'empereur, ne s'adressent point à quelque jeune rival qui se pose en Napoléon du piano social, égalitaire, humanitaire, comme dirait un fourriériste, un phalanstérien, on ne peut nier que M. Kalkbrenner n'ait acquis le droit de parler ainsi. Si l'on considère l'admirable égalité de ses notes dans les traits les plus rapides, le son plein, rond, qu'il tire du piano, son trille si fini, si parfait, ses octaves si pleines, si puissantes, on est forcé de convenir qu'il occupe un haut rang dans l'enseignement de son instrument, tant par l'exécution brillante que par son excellente méthode. M. Kalkbrenner peut être considéré comme la dernière expression de cette large, noble et belle école de Clementi, qui a jeté un si grand éclat dans le monde musical, et qui, chose triste! semble pâlir et s'éteindre devant les feux d'artifices de *fantaisies*, de *rondeaux brillants*, de *caprices*, de *pensées romantiques* et de *galops*, qui scintillent à oos yeux et bourdonnent à nos oreilles de toutes parts.

Henri BLANCHARD.

VARIATIONS BRILLANTES POUR LE PIANO

Sur une Cavatine favorite d'Anna Bolena, par Mlle HENRIETTE MARTIN.

Mlle Martin a choisi pour introduction l'idée-mère de son thème qu'elle a travaillée plus largement. Cette introduction est convenable, mais nous y aurions souhaité quelque chose de plus saillant, surtout sous le rapport harmonique. Le motif du thème est gracieux.

La première variation n'est pas difficile, il faut seulement avoir soin de la jouer avec expression et délicatesse; le dessin de la seconde n'offre rien d'absolument neuf; elle ne laisse pourtant pas que de produire un certain effet. Dans la troisième, l'auteur s'est attaché à faire ressortir l'habileté de la main gauche. La quatrième, écrite avec goût, gagnerait infiniment si les modulations en étaient plus neuves. Le final, qui reproduit le thème sous diverses formes, ne présente pas de grandes difficultés quoiqu'il fasse beaucoup d'éclat; somme toute, l'œuvre de Mlle Martin est brillante, mais ne se distingue pas par une grande originalité; c'est une de ces compositions destinées à une vogue de salon, et qui perdent un peu de leur valeur lorsqu'on les soumet à l'analyse.

Digitized by Google

Faisons observer en finissant à Mlle Martin qu'elle n'a pas toujours su distinguer les *notes de passage* des *notes réelles* des accords ; c'est là, au reste, une faute qu'on remarque dans presque tous les jeunes compositeurs.

G. Kastner.

ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES DE MUSIQUE.

SECONDE PARTIE, PAR M. ELWART.

Lecture musicale en chant. — Du chant comme art.

Il y a quelque temps, nous avons eu occasion d'entretenir nos lecteurs des études élémentaires de musique, composées par MM. Damour et Burnets, et, si l'on s'en souvient, nous avons approuvé leur entreprise et donné des éloges à la manière dont ils ont traité leur première partie (les principes élémentaires); arrivés à un ordre de choses plus élevé, ces messieurs ont cru devoir s'adjoindre un nouveau collaborateur, ou, pour mieux dire, ils se sont déchargés sur celui-ci de toute responsabilité réelle, car nous croyons savoir de bonne source que les seconde et troisième parties des études élémentaires, nous les devons tout entières à la plume de M. Elwart.

C'est à la fois une bonne fortune, et pour MM. Damour et Burnets et pour le public, aucun autre mieux que ce jeune et habile théoricien n'étant à même de remplir convenablement cette tâche difficile. M. Elwart, premier prix du Conservatoire, s'est déjà fait connaître par plusieurs compositions remarquables (entre autres sa *messe solennelle*), par des livres de théorie, enfin par des critiques et appréciations qui dénotent dans leur auteur autant de science que de goût et de jugement.

L'ouvrage que nous avons sous les yeux ne peut manquer d'ajouter à la réputation de M. Elwart; nous allons passer en revue la seconde partie des études élémentaires, nous réservant d'en examiner plus tard la troisième partie.

La *lecture musicale* et le *chant* forment l'objet des premiers chapitres; familiariser les élèves avec notre système de notation, et leur apprendre en même temps à déployer leur voix, tel est le but que s'est proposé l'auteur, et qu'il a parfaitement atteint, suivant nous, par une série d'exercices habilement gradués dans tous les tons, dans toutes les mesures; ce que l'on peut considérer comme un véritable cours de solfége et de chant.

La partie suivante intitulée *Du chant comme art* est plus intéressante encore, par la manière ingénieuse dont l'auteur a présenté les différents caractères de chant, en réunissant des morceaux de musique dans les trois genres, savoir : *chant d'église, chant de théâtre, chant de salon*, depuis le 16ème siècle jusqu'à nos jours. Entre autres morceaux nous avons remarqué un fragment du *Stabat* de *Palestrina*, et un autre de celui de *Pergolèse*. En musique de théâtre M. Elwart a cité deux passages du *Ballet comique de la reine*, par *Boijoyeux*; ce curieux manuscrit n'avait point encore été livré à la publicité (nous nous rappelons avoir vu dernièrement, dans le journal la *Charte de* 1830, une analyse critique sur des fragments du même ballet, par M. X. *Boisselot*; l'initiative n'en reste pas moins à M. Elwart.)

Vient ensuite un air d'*Armide de Lully* et le même morceau traité par *Gluck*; enfin en musique de salon, nous trouvons un fragment de la *bataille de Marignan* par *Jeannequin*; une chansonnette de *Lambert*, qui vivait sous *Louis* XIV, puis une hymne d'un beau caractère, composée par *La Garde*, musicien de la chambre de Louis XV.

Nous n'avons pas besoin d'insister sur ce qu'un pareil travail offre d'intérêt par le rapprochement des genres et des époques; c'est la première fois que nous voyons une revue artistique de l'art du chant présentée sous un rapport aussi original et aussi complet.

Nous avons omis de dire que les exemples cités ci-dessus sont précédés d'une quantité suffisante d'exercices sur les ornements destinés à assouplir la voix, à lui rendre abordable les plus grandes difficultés; en un mot, à perfectionner ce que l'étude de la première partie n'avait fait qu'ébaucher.

G. Kastner.

NOUVELLES.

*** La représentation de *Guido et Ginèvra*, annoncée pour vendredi, n'a pas eu lieu. A quatre heures de l'après-midi des bandes, portant le mot fatal de *relâche*, ont été apposées aux affiches de l'Opéra. Duprez venait d'éprouver une perte douloureuse, son père avait rendu le dernier soupir.

*** L'administration de l'Opéra, pour récompenser le zèle et l'habileté dont a fait preuve le second chef d'orchestre, M. Battu, pendant l'absence de M. Habeneck, son supérieur, vient de lui accorder une augmentation de cinq cents francs. C'est un bel exemple pour les autres administrations théâtrales.

*** Une jeune danseuse, élève de Barré, Mlle Lucile Grahn, vient de faire, à l'Opéra, un début qui avait déjà dû avoir lieu il y a quelques mois; mais elle avait été rappelée à Copenhague, sa patrie, pour la fête célébrée en l'honneur de la reine de Danemarck. Conquérir l'approbation du public parisien est un de ces honneurs à l'espoir desquels on ne renonce pas aisément : aussi, quoique engagée au théâtre de Copenhague, qui la réclamera bientôt, Mlle Lucile Grahn est revenue tenter sur notre première scène une épreuve qui lui a été entièrement favorable. Elle doit continuer ses débuts et nous espérons dans l'intérêt de M. Duponchel qu'il ne manquera pas d'attacher à son théâtre une jeune artiste qui dès son premier début a su déjà fixer l'attention publique.

*** On a fait le relevé des salles incendiées à Paris; elles sont au nombre de *dix* : sur ce nombre, il y en eut *trois* qui étaient consacrées au théâtre lyrique; *deux* au grand Opéra, et *une* à l'Opéra-Italien, nous aurions pu dire *quatre*, puisque la salle de l'Odéon, où jouait Picard, avait été longtemps le séjour d'une troupe italienne. Ces dix sinistres, si déplorables pour l'art, se sont succédé dans l'espace de soixante-quatre ans. Ils avaient commencé le 6 avril 1763, par le premier de ce genre qui ait consterné notre capitale, l'incendie de la salle de l'Opéra, située alors au Palais-Royal.

*** Pour parer le coup que va porter aux recettes du grand théâtre de Bordeaux, le départ prochain de Chollet et de mademoiselle Prévost, dont la vogue se soutient toujours, la troupe ordinaire s'occupe déjà de monter *Anne de Boulen* et *Moïse*.

*** Dans ses trois mois de congé, Levasseur doit exploiter le midi de la France, et chantera successivement à Bordeaux, Toulouse et Marseille. Il a commencé son voyage par aller visiter une belle propriété qu'il vient d'acquérir en Touraine.

*** Ernst, le célèbre violon, est en ce moment à Bordeaux, où il obtient un succès dont on peut juger par les lignes suivantes que nous nous bornons à transcrire. « Il a été sublime, et de ma vie je n'ai vu un succès égal à celui qu'il a obtenu. A la chute du rideau les spectateurs se sont levés tout d'un coup et ont rappelé l'artiste à grands cris, etc. » En quittant Bordeaux, l'heureux artiste doit se rendre à Pau, où il ne trouvera pas sans doute un accueil moins favorable.

*** Une danseuse française, nommée Céleste, qui a eu la vogue en Angleterre, après avoir amassé une grande fortune, va revenir parmi nous, mais passagèrement et pour faire ses adieux à sa patrie. La volage sylphide quitte l'Europe pour le Nouveau-Monde, et va s'établir aux Etats-Unis dans une magnifique propriété qu'elle possède aux environs de Baltimore.

Digitized by Google

*** Mercredi 15 août, jour de l'Assomption, on exécutera dans l'église de Saint-Roch, la messe en fa de M. A. Adam, qui a déjà été entendue à Saint-Eustache. Ce jour-là, M. A. Adam touchera le grand orgue de l'église.

*** Les directeurs des grands théâtres obtiennent des subventions en France; ils en paient en Angleterre. Le patronage que la reine Victoria vient d'accorder au théâtre Italien, a fait monter si haut les actions de cette brillante entreprise, que M. Laporte a trouvé un concurrent; c'est M. de Begnis qui offre une somme annuelle de 16,000 livres sterling (400,000 f.), c'est-à-dire au tiers de plus que ne paie le directeur actuel. On voit que la faveur royale est mise à une haute enchère.

*** M. Pilati vient de faire entendre plusieurs morceaux qui font partie de deux opéras dont il a composé la musique pour le théâtre de la Renaissance. Le résultat de cette audition a été des plus heureux, et confirme toutes les espérances qu'avaient fait concevoir les premiers essais de M. Pilati sur la scène du Palais-Royal.

*** Parmi les artistes engagés, à Marseille, pour l'année 1858 et 1859, on cite en première ligne Mlle Provost-Colon, le ténor Valgalier, Hébert et sa femme. Une danseuse qui était engagée, mademoiselle Bertin, refuse de quitter Paris pour se rendre à son poste. Elle va être assignée au même temps à Paris et à Marseille.

*** Un journal rendant compte d'une représentation de la *Muette* à Grenoble, rapporte que madame Dévilié, chargée du rôle de *Fenella* chanta les deux premiers morceaux avec une suavité pleine d'âme, etc. Voilà une cantatrice qui doit avoir bien de la *voix* pour en mettre jusque dans un rôle *muet*.

*** Le roi des Belges vient d'envoyer la décoration de l'ordre de Léopold à notre collaborateur M. Alexandre Dumas. Cet écrivain si distingué est plongé en ce moment dans le deuil, par la perte toute récente de sa mère, la veuve du général Dumas.

*** Lablache, artiste aussi remarquable par son zèle que par son talent, a été obligé de suspendre momentanément son service au *Queen's theatre* par suite d'une indisposition; heureusement elle s'est terminée assez tôt pour lui permettre de figurer dans la représentation qui a été donnée au bénéfice de madame Grisi. La *Gazza ladra* avait été choisie pour cette solennité, véritable merveille de perfection musicale. Un des chefs-d'œuvre de Rossini exécuté par Rubini, Tamburini, Lablache, mesdames Grisi et Caremolt! Le moyen de trouver, nous dirons plus, d'imaginer mieux qu'un tel ensemble?

*** Un recueil de valses nouvelles de Strauss est une bonne fortune pour les amateurs de la danse, aussi donnerons-nous à nos lecteurs, avec un prochain numéro, les valses dédiées à la reine d'Angleterre qui viennent de paraître cette semaine à Paris et à Londres.

*** Le maître des ballets du grand théâtre de Copenhague, M. Bournonville, que nous avons vu, il y a une dizaine d'années, l'un des doubles d'Albert, à l'Opéra, lorsque la danse des hommes y était encore applaudie, se trouve en ce moment à Paris, où il aura pu jouir du succès obtenu par Mlle Grahn, sa jolie compatriote, et bientôt sa subordonnée.

*** Le compositeur auquel Londres doit la partition du *Falstaff*, qui vient d'obtenir tant de succès, M. Balfe, vient, dit-on, passer une année à Paris. Nous espérons faire connaissance avec l'ouvrage aussi bien qu'avec l'auteur.

*** Malgré la prévention de frivolité musicale qui s'attache aux concerts quotidiens voués pour ainsi dire exclusivement à la contre-danse, les connaisseurs savent rendre une ample justice aux efforts que fait M. Valentino, et qui sont dignes d'un véritable artiste. Ainsi, par exemple, comment ne pas encourager le zèle qu'il déploie pour populariser, grâce à une exécution très-remarquable, des morceaux du premier ordre, tels que l'ouverture de la *Preciosa* de Weber, et la première partie du grand *Septuor* de Beethoven, qu'il vient de faire connaître à son public enthousiasme.

*** Voici une anecdote dont nous n'osons pas garantir l'authenticité, mais si elle n'est pas vraie, elle mérite de l'être. Une jeune élève du conservatoire, douée des plus brillantes dispositions, et sur le point d'aborder une de nos scènes lyriques, se voyait menacée par la pauvreté d'une interruption dans ses études. Son frère, qui n'était pas plus riche qu'elle, voulant à tout prix sauver et son talent et sa vertu, donna tout ce qu'il possédait, sa personne, et s'engagea pour lui assurer des secours. Après avoir été l'objet d'un pareil dévouement, cette jeune personne, pour en être digne, se trouva forcée de devenir une grande artiste. Qu'elle se place au rang des notabilités; il serait regrettable qu'on n'eût pas à écrire, plus tard, une biographie qui doit s'ouvrir par une si belle page.

*** A peine entré dans la carrière, Thalberg songe déjà, dit-on, à la retraite. Se croit-il donc vieux plus tôt que les autres hommes: c'est qu'alors il compterait ses succès comme des années. Quoi qu'il en soit, il a manifesté le projet de ne plus faire que deux voyages de spéculation: le premier à Londres, au mois de mai de l'année prochaine; le second à Saint-Pétersbourg; assez riche, il abdiquerait la royauté du talent, et ne serait plus artiste que pour ses amis. C'est être bien modéré sans doute; mais c'est ce que, dans ses regrets, le public appellera une *modération égoïste*.

*** Un écrivain signalait récemment un progrès que nous n'avons cessé d'encourager et dont nous aimons à mentionner toutes les preuves, c'est que, surtout dans le nord de la France, « *les plus petites villes, les moindres bourgs, les villages mêmes possèdent des sociétés philharmoniques qui de temps à autre, vont combattre et cueillir des lauriers dans les sociétés voisines.* » Sans vouloir renouveler les arguments bouffons du maître à chanter de M. Jourdain, sans faire avec Molière des jeux de mots sur l'*harmonie*, et l'avantage d'être d'*accord*, nous croyons que ce goût passionné pour la musique, à mesure qu'il s'infiltre dans la population, doit avoir d'heureux résultats pour l'ordre public, en remplaçant, pour les jours de loisir, le désœuvrement du cabaret par un amusant et noble exercice. Voilà pourquoi notre gouvernement aurait dû favoriser de tous ses efforts la propagande musicale, et pourquoi nous nous sommes élevés contre la suppression des spectacles *gratis*, qui fournissaient au peuple la seule occasion qu'il eût d'entrer dans nos théâtres lyriques. Il serait bien temps qu'on revînt enfin sur une *économie* aussi misérable (car elle mériterait un autre nom), *économie* que jusqu'à notre époque n'avait songé à faire aucun des gouvernements qui se sont succédé en France.

*** L'église métropolitaine de Notre-Dame est en ce moment fière d'un double bonheur, on vient d'y retrouver des peintures *antiques*, et d'y installer un orgue qu'on peut appeler nouveau, grâce aux additions que M. Dallery a su y introduire. Parmi les nouveaux jeux, on a remarqué à une audition récente un cornet de bombarde, des flûtes d'une admirable pureté, un hautbois, dit du récit, dont les sons conservent leur pureté dans toute leur étendue, etc. Ce jeu, fort difficile par sa nature, ne monte dans les plus grandes orgues que jusqu'au *fa*, où l'on parvient avec peine; on peut regarder comme un véritable tour de force de l'avoir fait monter avec un plein succès sept notes plus haut. N'oublions pas de mentionner le prodigieux effet du grand chœur, qui est la réunion des jeux d'anches de grandes dimensions, où M. Dallery, par la manière dont il a franchi les difficultés qui sont l'écueil des facteurs ordinaires, n'a pas fait une moindre conquête au profit de l'art que dans les autres améliorations que nous avons signalées plus haut.

*** Il circule une anecdote qui fait trop d'honneur à la mémoire de l'illustre Lesueur pour ne pas devoir trouver place dans nos colonnes. Protecteur d'un jeune artiste sans crédit, nommé Marc, qui voulait écrire une partition pour le théâtre, il parvient à lui trouver un poème; mais ce n'était pas là le plus difficile; il fallait la faire admettre comme compositeur parmi les arbitres souverains de la scène; il n'y avait guère à cette faveur moins d'obstacles qu'aujourd'hui; et l'on sait que pour décider les sociétaires de l'Opéra Comique à jouer le premier ouvrage, en trois actes, de Boieldieu, Saint-Just, qui était fort riche et faisait un noble emploi de sa fortune, fut réduit à prendre l'engagement de payer tous les frais de mise en scène, en cas de chute. Moins opulent que Saint-Just, mais non moins généreux, Lesueur donna plus encore à son jeune protégé; il donna son nom même. Saint-Just s'exposait que de l'argent, Lesueur exposa sa gloire. Il fit courir le bruit que c'était lui-même qui mettait en musique le drame lyrique confié au jeune débutant par le poète; toutes les barrières s'abaissaient naturellement devant l'auteur de la *Caverne*, et à peine la partition est-elle terminée, qu'elle est, sans désemparer, mise à l'étude. L'ouvrage qui avait pour titre *Arabelle et Fiascos* obtient à la première représentation un plein succès de musique, succès qui se confirme aux suivantes; à la cinquième, et voyant qu'il n'y avait plus pour le véritable auteur que des éloges à recueillir, Lesueur déclare sa ruse, et fait connaître l'heureux débutant. Le croirait-on? Piqués de voir que leur sagacité avait été mise en défaut, les artistes, qui la veille se récriaient sur les beautés de la partition, commencèrent à la trouver détestable, et bientôt la pièce disparut de l'affiche et du répertoire. Marc, proscrit désormais par le dépit vindicatif de ceux que son talent avait trompés, ne put retrouver une autre occasion pour se reproduire encore, et mourut misérable et inconnu.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PAROFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. — N° 33.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS		DÉPART.		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m	8	9	»	10	0
6 m.	15	17	»	19	»
1 an.	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 19 AOUT 1838.

Nonobstant les suppléments romanesques, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 5 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Physiologie musicale, Chollet, par H. BLANCHARD. — Nécrologie, Lafont. — Concours du Conservatoire de musique. — M. Henri Hertz, le Dactylion. — Lettre à M. le directeur de la Gazette Musicale. — Revue critique, par KASTNER. — Nouvelles.

PHYSIOLOGIE MUSICALE.

CHOLLET.

I.

Fils d'un musicien chanteur et instrumentiste, Chollet est né à Paris le 20 mai 1799. La carrière dramatique, qu'on peut considérer comme un accident dans la vie, s'ouvrit tout naturellement pour lui. Son père lui enseigna la musique aussitôt qu'il put parler : par son organisation il était déjà musicien. A l'âge de six ans il concourut à l'Opéra, et figura dans une solennité musicale qui eut lieu pour fêter le retour des braves de la grande armée qui avaient assisté à la bataille d'Austerlitz. Il ne se rappelle pas sans orgueil et sans un vif plaisir l'habit militaire et les bas de soie dont il était orné lorsqu'il parut pour dire le chant des *Enfants de la patrie*, en trio à voix doubles, et surtout les trois louis dont on le gratifiait chaque fois qu'on exécutait ce morceau qui produisait toujours un grand effet.

Chanter à six ans la gloire de nos soldats, qui ne pensaient alors qu'à conquérir l'avenir, n'assurait point celui du jeune Chollet; aussi son père le fit-il entrer à Saint-Eustache, en qualité d'enfant de chœur; et comme cet emploi n'enrichit pas non plus celui qui l'exerce, force était au jeune néophyte de cultiver plusieurs branches de l'art musical pour aider son père; il se fit donc instrumentiste aussi, et parvint à jouer du serpent avec beaucoup de charme et du trombone avec infiniment de grâce, pour les lieux où il voulait se faire entendre sur ces instruments : c'était dans quelques petites églises, dans des bals, et dans la musique d'un régiment. On voit que tout n'est pas rose dans le plus enchanteur de tous les beaux-arts, et que la route est déjà ardue et fatigante pour le jeune musicien de dix ans.

Garat, qui l'avait entendu à l'Académie impériale de musique, le prit comme élève-auditeur dans sa classe au Conservatoire, ce qui était une grande faveur pour le jeune artiste qui avait alors douze ans; car, avec sa grande intelligence musicale, écouter les préceptes, assister aux leçons de cet illustre professeur, c'était absolument comme s'il en eût reçu personnellement des conseils. Il ne savait pas encore s'il serait chanteur, instrumentiste ou comédien. A treize ans il entra comme choriste aux Italiens, qui donnaient alors leurs représentations au théâtre de l'Odéon; et là, il se distingua encore en chantant, avec une grande pureté et une belle émission de voix, le petit rôle d'Élamir, l'enfant des augures, dans *Assur, roi d'Ormus*, imitation du poëme du *Tarare* de Beaumarchais. L'air : *Comme une abeille ingénieuse*, lui valut d'unanimes applaudissements, et rappela la voix si pure et si fraîche qu'avait fait entendre Baptiste, quelques années auparavant, dans la jolie romance : *Femme sensible, entends-tu le ramage*, d'*Ariodant*, de Méhul, ce même Baptiste qui depuis... mais alors il n'était pas huissier de la Chambre des pairs.

Digitized by Google

Les Italiens partis, Chollet entra dans les chœurs de l'Opéra, aux appointements de 600 f., et 900 f. comme élève de chant. Voyant bien qu'il n'arriverait point à se produire à l'Opéra, il quitta ce théâtre pour entrer à l'Opéra-Comique, toujours en qualité de choriste, et sans faire plus de chemin dans sa carrière dramatique. Savez-vous bien ce que c'est qu'un choriste jeune et qui se sent du talent, obligé de chanter toujours en avançant le bras droit, et en demi-cercle : *Marchons, courons, volons*, ou : *retirons-nous*, ou : *viv' not' bon seigneur!* et *gai, gai, gai!* C'est le sort d'un jeune auteur qui attend une lecture de M. Védel, d'un compositeur qui sollicite une audition de M. Dupoochel, d'un romancier inconnu qui veut se faire imprimer, d'un jeune prince qui se croit à juste titre appelé au trône, et qui attend le moment.... mais n'allons pas plus loin, car je pourrais avoir maille à partir avec la Chambre des pairs. Chollet, qui fut saisi d'un accès de patriotisme impérial, l'expia sous les Bourbons. Il s'était permis de chanter dans les cent jours, à l'Odéon, une cantate qui exaltait la gloire et les vertus de Napoléon. Les hommes de la seconde restauration l'en punirent en lui retirant la petite place de choriste qu'il avait à la chapelle du roi.

La conscription arrivait, il la prévint en se faisant musicien dans divers régiments, où il ne resta pas longtemps, protégé par le général Claparède, qui a toujours été utile, autant qu'il l'a pu, aux jeunes artistes atteints par la loi du recrutement. Enfin, pour se libérer entièrement du service militaire, il rentra dans les chœurs de l'Opéra et au Conservatoire. Plantade était son maître, et le désespérait, car il voulait lui faire acquérir des cordes graves, qu'il n'avait pas, et qu'il n'aura jamais dans la voix. Il s'évertuait à chercher l'*ut* sous les lignes de la clef de *sol*; mais son larynx rebelle le lui refusait toujours. La préoccupation générale, alors, était de trouver un successeur à Martin, qui se disposait à la retraite. On ne voulait pas réfléchir que la voix de Martin était tout exceptionnelle; qu'il était *basso* et *tenor* aigu tout à la fois; qu'il possédait l'instrument vocal le plus étendu, et que souvent il en abusait, comme d'attaquer brusquement, par exemple, du grave à l'aigu une seizième ou une dix-huitième. Garat, qui avait été son contemporain, n'avait pas une voix moins extraordinaire, et si Chollet ne pouvait lutter avec ces deux chanteurs étonnants, il lui était donné de les rivaliser par la méthode, le goût, l'adresse des moyens, l'âme et l'expression.

Chollet n'a guère que l'étendue d'une dixième en beaux sons de poitrine, du *mi*, première ligne, jusqu'au *si* au-dessus de la cinquième; mais il monte ensuite par la voix de tête, et le faucet aux notes les plus élevées du *soprano*. Je lui ai entendu parcourir, en s'exerçant, trois octaves, du *la*, clé de *sol* sous les lignes au contre *la*, par accords parfaits; mais ce sont de ces tours de force qu'il ne se permet que comme étude. Sa manière de chanter est sage, peu audacieuse, et se distingue plutôt par la grâce que par le *brio*. C'est chose singulière qu'il ne fasse ni la cadence, ni le trait rapide diatonique ou chromatique, qu'il ne *roule* pas, comme on dit en terme technique, et qu'il soit cependant un de nos meilleurs chanteurs, s'il n'est le premier. Certes, il existe des voix plus étendues, mieux timbrées, aussi exercées que celle de Chollet; mais peu ou point n'ont l'âme musicale comme lui, source de tout grand succès, de tout effet puissant sur un public quelconque. Chollet possède un sentiment musical si exquis qu'il a, par la nature de sa voix, il est vrai, et aussi comme par prévision, préparé une révolution dans l'art du chant; il a remplacé la roulade par l'expression, et enfin annoncé Duprez. Notre premier chanteur d'opéra comique montra, dès le commencement de sa carrière, des facultés vocales tout exceptionnelles. De même qu'il ne peut s'astreindre à répéter un rôle méthodiquement, régulièrement au théâtre, que cela le fatigue; de même il n'a jamais pu étudier le chant comme les autres chanteurs, passer par la filière des gammes, des exercices, des sons filés, des ports de voix, de la cadence, etc. Non-seulement le travail de la vocalisation l'ennuyait; mais, par une singularité de son organisation physiologique, la vue même de ceux qui se livraient à ce genre d'exercice mécanique du larynx faisait sur lui le même effet que celui produit sur le bon Sancho, lorsque son illustre maître, le chevalier de la Triste-Figure, est obligé de restituer presque immédiatement, le fameux baume de Fier-a-Bras, qu'il avait avalé après son combat contre les moutons et les bergers. Qui ne se rappelle les tournoiements de cœur, l'état piteusement comique de ce pauvre Sancho, en considérant son maître dans ce triste exercice, et forcé de mettre lui-même aussi, comme on dit vulgairement, du cœur sur du carreau! c'était chose convenue parmi les condisciples de notre jeune chanteur, lorsqu'on le voyait s'absenter de la classe et y rentrer presque aussitôt; on se disait : Ah! voilà Chollet qui vient de vocaliser. Malgré l'éloignement qu'il y avait en lui pour l'enseignement scolastique, il ne laissait pas que de travailler, mais à sa manière, et comme il comprenait son art. Il étudia même les premières règles de la composition musicale, chose si essentielle pour tout chanteur, sous Perne, professeur d'harmonie au Conservatoire. Convaincu qu'il était qu'il n'y avait oul avenir pour lui à l'Opéra, il quitta ce théâtre pour aller en Hollande, puis à Genève, où il se mit à jouer, ne sachant à quoi il était propre, la tragédie, le vaudeville, le mélodrame, les basses-tailles des emplois de Solier, de Martin, de Laïs, et enfin ce qu'on nomme, en termes de coulisses, les grandes utilités. Comme à cette époque, lorsqu'on jouait l'opéra comique, il fallait être un Elleviou, un Martin, ou rien du tout, notre jeune ténor se mit à chanter les Martin, il s'engagea pour aller remplir cet emploi au Havre. Il resta dans cette ville pendant deux ans, et vint enfin débuter à Paris, au théâtre Feydeau, en 1825, dans *le Petit Chaperon*, *Lulli et Quinault*, et *la Fête du Village voisin*. Il fit le plus grand plaisir dans ces trois ouvrages; mais forcé de repartir pour Bruxelles, où devait se terminer l'engagement qu'il y avait contracté, il ne revint à Paris qu'en 1826, époque où il créa son premier rôle dans l'opéra intitulé *Marie*. Tout Paris, toutes les sociétés de France et de Navarre peut-être bien redirent bientôt la charmante cavatine : *Une robe légère*. Ce fut plutôt par la manière dont il était chanté que par le charme de sa mélodie et des paroles que ce petit air obtint un si grand succès. C'est de ce moment que date la réputation de Chollet dans Paris : il prit droit de bourgeoisie dans la grande cité des arts. Il est juste de dire que depuis longtemps on n'avait entendu chanter à l'Opéra-Comique avec la pureté, le goût, l'expression et l'aplomb de bonne méthode que déployait Chollet dans ce morceau. Dès ce moment il se montra digne successeur de Garat et de Martin, ces deux premiers anneaux de la chaîne de chanteurs français, qui, nous l'espérons, n'est pas près de se briser. Comme ces deux grands artistes, ainsi que nous l'avons dit, Chollet est un chanteur exceptionnel,

Digitized by Google

qui procède plutôt par l'inspiration de son âme musicale que par le brillant mécanisme de la vocalisation. Il témoigne encore du bon sentiment d'harmonie qu'il a, en associant sa voix aux combinaisons de la plupart de nos compositeurs, qui se montrent généralement peu soucieux de mettre le chanteur en relief, et qui ne lui donnent souvent, pour ainsi dire, qu'une mission instrumentale. Ses rôles favoris de l'ancien répertoire, et qu'il a hérités de l'emploi de Martin, sont Picaros, Blondel de *Richard-Cœur-de-Lion*, Dormeuil *des Vuitures vertes*, Rodolphe du *Petit Chaperon*, Lulli dans *Lulli et Quinault*, et Barnabé dans *le Maître de Chapelle*. On peut citer du nombre de ceux qu'il a créés et qu'il chante avec le plus de plaisir : Zanipa, Lionel, de *l'Éclair*, *Cosimo*, *le Duc de Guise* et *le Perruquier de la régence*. Comme Martin, il est devenu comédien sans s'en douter et par instinct, car il ne s'est pas plus exercé dans l'art de la déclamation que dans celui de la vocalisation; il ne s'est pas non plus classé un emploi, ce qui, selon nous, est un progrès dans l'art du comédien, car Garrick, Talma, Potier, Bouffé et Vernet ont représenté dans leur carrière si brillante et si remplie les personnages les plus divers, les plus opposés d'humeur, de ton, de caractère, de costume et de physique. Chollet est également bien placé dans le rôle d'un amoureux tendre, héroïque, ou dans celui d'un père sensible et bon; mais la nature de ses facultés dramatiques cependant le porte plutôt au comique. Un rôle d'une pièce de Molière mise en musique, qu'il doit, dit-on, jouer cet hiver, nous le présentera sous cet aspect dans une représentation extraordinaire pour le monument de notre grand auteur comique. Sa sympathie pour un rôle de bonne comédie peut faire augurer qu'il s'y montrera comédien aussi expérimenté et d'inspiration que chanteur habile, ce qui n'est pas peu dire.

Chollet a écrit quelques romances, toutes empreintes du *Molle facetum* d'Horace, et qui acquièrent un nouveau charme lorsqu'il les dit lui-même.

Sa vie n'a point été jusqu'à présent semée ou agitée d'aventures extraordinaires ou dramatiques : l'harmonie et la douce mélodie lui ont fait une existence filée d'or et de soie. Il a toujours vécu en bonne intelligence avec les divers publics devant lesquels il a paru, si ce n'est celui tout plein d'enthousiasme patriotique de 1830, qui, lui supposant des poumons aussi solides que les siens, voulut lui imposer l'obligation de répéter chaque soir au théâtre Ventadour un hymne de circonstances, qu'il chantait admirablement. Ne voulant ni ne pouvant stéréotyper ainsi l'enthousiasme dans son gosier, pensant qu'il lui suffisait, comme tout citoyen français, de l'avoir dans le cœur, il heurta de front l'inhumanité de ce chauvinisme politico-musical, et refusa de continuer à venir chanter tous les soirs *les Trois Couleurs*. De là cris, tumulte, fureur; mais le public, qui finit toujours par être juste, comprit la question physiologique, sentit qu'un chanteur se fatigue tout autant qu'un orateur qui serait obligé de répéter chaque jour, pendant un mois, le même discours à la tribune; tout aussi bien qu'un garde national qu'on forcerait à monter la garde trente fois par mois; tout aussi bien que nos chers députés vers les deux tiers d'une session; tout comme on se fatigue des vaudevilles, des concertos de pianos, des chanteurs de romances, du drame féroce, du premier Paris, du suffrage universel....., de ces messieurs qui sont sous le lustre au centre du parterre; et enfin on n'exigea plus de ce pauvre Chollet l'hymne patriotique, qui fut ajourné comme beaucoup d'autres choses l'ont été.

Et maintenant le premier ténor de l'Opéra-Comique, comme Néron, non le cruel empereur, mais le suave chanteur, qui explora en artiste toute la Grèce, parcourt l'Attique française, le Midi, ce pays de bons mots, de gaîté et d'enthousiasme musical; il y moissonne à foison les bravos, les *bis*, les recettes brillantes et les couronnes de fleurs. Tout cela est enivrant, enchanteur, mais tout cela ne doit pas lui faire oublier Paris et son public d'élite, à l'appréciation fine, délicate; et ce suffrage éclairé qui part d'un noyau d'artistes à intelligences exercées, dont l'opinion a du retentissement dans l'Europe artistique, et dont tout virtuose indigène ou étranger reconnaît et subit la juridiction avec plaisir.

Henri Blancaard.

NÉCROLOGIE.

LAFONT.

L'Académie royale de musique vient de faire une perte sensible en la personne du ténor Lafont. Cet excellent artiste, aussi recommandable par ses qualités privées que par son intelligence dramatique et la pureté du bel instrument vocal qu'il possédait, est mort le 15 courant, après s'être alité le 1er du même mois. Cette mort si prompte a causé un effroi difficile à décrire parmi tous les artistes ses camarades, et c'est dans les bras de son compagnon d'enfance, Ferdinand Prévost, qu'il a succombé à la courte maladie de poitrine dont il était menacé depuis quelques années.

Les obsèques ont eu lieu vendredi dernier en l'église Saint-Roch. Tout le Paris artiste et musical s'était fait un triste devoir de le suivre jusqu'à sa dernière demeure.

La nouvelle messe funèbre de M. Chérubini a été chantée par MM. Duprez, Wartel et Derivis, accompagnés des chœurs et de l'orchestre de l'Opéra, dirigé par M. Habeneck; et M. A. Elwart a prononcé sur la tombe du défunt le discours suivant, expression chaleureuse et vraie des regrets universels dont il était, comme il l'a dit lui même, le douloureux interprète.

Voici ce discours qui, par les renseignements qu'il contient sur la carrière parcourue par Lafont, complétera notre article nécrologique.

Messieurs,

Les amis de Lafont, et particulièrement ses camarades de l'Opéra, m'ont chargé d'être l'interprète des regrets qu'ils éprouvent dans ce moment solennel.

C'est avec un douloureux orgueil que j'ai accepté cette mission triste, car, moi aussi, messieurs, j'étais honoré de l'estime de celui dont je vais essayer de vous résumer la vie en quelques mots. Né au commencement du siècle, à Bordeaux, Lafont reçut une éducation distinguée, et sa capacité pour les calculs lui fit obtenir, à l'âge de vingt ans, une place de lieutenant des douanes de sa ville natale.

La musique, jusqu'alors, n'avait été pour lui qu'un agréable délassement; une circonstance fortuite lui révéla qu'il possédait une voix suave et digne d'être cultivée. Il vint donc à Paris, où il étudia en qualité de pensionnaire, au Conservatoire. Bientôt Lafont débuta à l'Académie royale de Musique, et si, dans ses premières années d'exercice, il n'obtint que des succès d'estime, on peut dire, sans crainte d'être démenti, que, lors de son retour à l'Opéra, après quelques années d'absence volontaire, il a acquis des droits légitimes à l'admiration des hommes de goût et à la reconnaissance des compositeurs émérites, dont il a été le mélodieux interprète.

Hélas! c'est au moment où Lafont formait déjà des projets de douce et jeune retraite que la mort est venue l'enlever à sa fidèle compagne, à son frère chéri, et à nous tous, enfin, ses amis dévoués!

Telle est la vie, messieurs, la vie des artistes surtout; ils rêvent la gloire; ils sacrifient leur santé pour l'acquérir, cette gloire éphé-

Digitized by Google

mère... Mais la mort, l'orgueilleuse mort est jalouse de leurs prétentions, et, sans leur donner même le temps d'admirer encore une fois le soleil radieux, elle les plonge tout vivants dans la nuit du tombeau. Mais une idée consolante doit modérer votre affliction, messieurs, notre ami nous entend... Tout n'est pas mort en lui... Sa pensée erre dans un monde meilleur que le nôtre, et ses mânes ont tressailli à nos sanglots.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

(Troisième article.)

Le public ne témoigne pas le même empressement pour tous les concours; ainsi, par exemple, le jour où se font entendre les instruments à vent, on n'a pas besoin de recourir à l'emploi de la force armée pour maintenir le bon ordre, et ceux qui assistent à cette séance ne sont, pour la plupart, que des artistes et des amateurs cultivant cette spécialité. Et pourtant on ne peut contester ni les services rendus par les habiles professeurs qui dirigent ces classes, ni la nécessité de former de bons exécutants pour alimenter et renouveler les orchestres de Paris et des départements. Mais la fashion parisienne n'adopte que ce qui doit piquer sa curiosité, voilà pourquoi il y a toujours foule au concours de déclamation lyrique. La fashion n'a pas tout à fait tort, car c'est un plaisir rempli d'intérêt que celui d'avoir, pour ainsi dire, la primeur des jeunes talents qui doivent bientôt s'essayer sur l'une de nos deux scènes lyriques; mais c'est un plaisir incomplet pour un grand nombre de *dilettanti*; voici pourquoi : comme chaque élève choisit les scènes d'un rôle le plus en rapport avec la nature de son talent, il en résulte qu'au moment où l'action dramatique se noue, où un mystère va se dévoiler, une brusque solution de continuité a lieu, et le salut des jeunes gens, la révérence des jeunes personnes apprennent au spectateur désappointé que l'intrigue restera nouée et le mystère voilé. C'était bien la peine d'exciter notre intérêt, murmurent ces dignes spectateurs qui avaient pris la chose au sérieux; mais, en y réfléchissant, ils finissent par se convaincre qu'il ne faut point venir au Conservatoire pour se mettre au courant de l'ancien et du nouveau répertoire, mais seulement pour porter un jugement sur les dispositions des élèves.

Le concours de déclamation lyrique a été plus remarquable cette année par la quantité que par la qualité : le médiocre était en majorité; nous avons même entendu plusieurs concurrents dont les études n'étaient pas assez avancées pour se produire en public. Nous ajouterons que le choix des opéras n'a pas toujours été heureux. Pourquoi, par exemple, aller chercher des traductions d'opéras italiens, lorsque nous avons un répertoire si riche? Ainsi, la scène de la *Pie voleuse* a paru mortellement longue, et ce n'était pas tout à fait la faute des acteurs, parmi lesquels nous avons distingué M. Chartrel, qui ne manque pas de *vis comica;* mais la musique de cet ouvrage, quelque brillante qu'elle soit, arrête net l'action; et quelle action ! dirait M. J.-J. : un père proscrit, qui sous un déguisement défend l'honneur de sa fille contre celui qui doit le faire conduire à la mort. Eh bien ! le compositeur a métamorphosé cette situation en concert passablement glacial, et lorsque la *cabaletta* arrive, il est trop tard, l'effet est produit. Soyez donc plus sévères lorsque vous cherchez ces ouvrages dans lesquels vous voulez prouver que vous êtes artistes. Les fragments de *la Fiancée*, le *Petit Chaperon*, *d'Adolphe et Clara*, nous ont paru plus heureusement choisis; là, du moins, la musique n'est pas en désaccord avec le drame; ils marchent ensemble vers le but de toute œuvre théâtrale, qui est d'intéresser et d'émouvoir.

Le jury n'a décerné qu'un second prix dans la tragédie lyrique, et c'est M. Darexi qui l'a obtenu. Madame Valkin, qui concourait avec lui, et qui a de la chaleur, doit attribuer son peu de succès à son jeu souvent exagéré, et surtout à l'intonation de sa voix constamment au-dessus du ton. Dans l'opéra-comique, mademoiselle Guichard a remporté le premier prix, cette jeune personne, qui vient de débuter au théâtre de la Bourse, dit fort bien la comédie; de plus, elle chante toujours juste, et a une excellente méthode.

Le second prix a été partagé entre M. Darexi et mademoiselle Duflot. Le premier a paru dans presque tous les fragments d'opéras, quelquefois comme concurrent, et le plus souvent pour donner la réplique à ses condisciples. Nous ne concevons pas comment il a pu résister à une telle fatigue; son zèle pouvait lui être funeste. M. Darexi est un jeune homme intelligent, qui n'est déplacé dans aucun rôle; le timbre de sa voix est agréable; cependant quelques sons gutturaux nous ont prouvé qu'il avait encore à travailler pour acquérir cette égalité si désirable dans les registres. Mlle Duflot, si remarquable dans le concours de chant, n'a pas atteint, selon nous, le même degré de talent dans celui de déclamation; elle n'a cependant pas mal dit le rôle si coquet, si gracieux de Clara.

L'école de violon a été cette année ce qu'elle est toujours, l'école modèle, parce qu'elle ne sacrifie point au goût du jour, et qu'elle est fidèle aux belles traditions des grands maîtres. Le premier prix a été partagé entre MM. Gautier et Michiels; le second prix a été décerné à M. Saenger.

La classe de piano des hommes s'est distinguée tant par le talent des exécutants que par une circonstance nouvelle qui a encore ajouté à l'intérêt qui s'attache à cet instrument : le jeune Franck, après avoir parfaitement touché le beau concerto en *si* mineur, de Hummel (nous félicitons M. Zimmerman de cet heureux choix, car il prouve, de la part de cet habile professeur, ce goût sévère qui se tient en garde contre les exigences de la mode), a déchiffré, en le transposant d'une tierce plus bas, le morceau à première vue qui était en *mi* bémol. On ne peut disconvenir que le talent de transposer n'est pas ordinaire parmi nos pianistes du jour; le jury en a sans doute décidé ainsi, puisqu'il a décerné un premier prix à M. Franck, et un autre premier prix à MM. Duvernoy et Barthe; le second prix a été donné à M. Massé, et un accessit au jeune Charlot, qui nous promet un pianiste du premier ordre.

Dans la classe des femmes, nous avons remarqué mademoiselle Mercié-Porte, qui se distingue par une exécution à la fois brillante et expressive; elle a partagé le premier prix avec Mlles Pastier et Bouveune, qui toutes deux possèdent aussi un jeu net et accentué; le second prix a été partagé entre Mlles Robert et Cognaton.

La classe de harpe, dirigée par M. Prumier, a obtenu un premier prix, partagé entre Mlle Jourdan et M. Prumier fils. La première a exécuté le morceau du concours avec autant de grâce que de précision. M. Prumier fils a prouvé qu'il était arrivé à un talent de professeur.

Digitized by Google

On lit dans la Gazette des Tribunaux du 12.

M. HENRI HERTZ. — LE DACTYLION.

La *Gazette des Tribunaux* a eu déjà l'occasion d'entretenir ses lecteurs du procès en contrefaçon intenté à M. Cluesman par M. Hertz. L'objet de cette instance, c'est le *dactylion*, mécanisme appliquable aux pianos et pour lequel M. Hertz s'est fait breveter le 6 mai 1836. C'est au sujet de cet instrument que Dantan a représenté son auteur avec une souricière dont le piége consiste en un anneau suspendu à une corde, et semble, en effet, avoir pu faire naître l'idée du dactylion.

La plainte de M. Hertz est du mois de juin 1836, et, dès le mois de mai précédent, la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, dans son numéro du 15, avait contesté et le mérite de l'invention et le mérite de l'instrument. Elle rapportait même à ce sujet une anecdote assez piquante, suivant laquelle ce serait M. Meyer-Dalembert qui aurait d'abord communiqué à M. Hertz un appareil de son invention pour faciliter l'étude du piano, appareil que celui-ci se serait approprié; et, sur les plaintes de l'auteur, M. Hertz lui aurait répondu : « Monsieur, je ne me rappelle pas que vous m'ayez parlé du dactylion ; mais, en tous cas, c'est une vieille invention que mon père a déjà vue autrefois en Allemagne, et *qui n'est pas plus de vous que de moi*, etc., etc.

M. le juge de paix du deuxième arrondissement de Paris, saisi en premier lieu de la contestation, a désigné MM. Adam et Zimmerman pour examiner le *dactylion* et lui en donner avis. Ces artistes distingués ont fait un rapport favorable à M. Hertz, dont l'instrument, n'ayant pas d'ailleurs le même objet, leur a paru présenter des avantages notables sur d'autres créés antérieurement, et qui semblaient avoir avec lui beaucoup d'analogie. En conséquence, M. le juge de paix, faisant droit à la demande de M. Hertz, a déclaré valable la saisie pratiquée à sa requête, et condamné M. Cluesmann à lui payer 800 francs de dommages-intérêts; l'a condamné à 200 francs d'amende, et ordonné l'insertion de son jugement dans trois journaux.

Appel a été interjeté de cette décision, et la cinquième chambre avait à en apprécier le mérite.

Me Marie, dans l'intérêt de M. Hertz, a fait valoir, indépendamment des pièces qu'il avait précédemment produites, un rapport fait à l'Académie royale des beaux-arts, au nom de la section de musique, sur le nouvel instrument de M. Hertz. Ce rapport est ainsi conçu :

« Le *dactylion* est un petit instrument à *reporto*, destiné à délier et fortifier les doigts, à les rendre indépendants les uns des autres, et surtout à donner à leur jeu l'égalité nécessaire et indispensable pour acquérir une belle exécution sur le piano.

« A des époques diverses, des artistes célèbres, tels que Clementi, Dussekl, Steibelt, Walf, etc., se sont servis de différents moyens mécaniques pour obtenir cette égalité d'exécution que l'on remarque dans leur jeu; mais nul d'entre eux n'a jugé à propos de faire connaître les procédés qu'il employait.

« Le *cheiroplaste* de M. Auger et le *guide-main* de M. Kalkbrenner n'ont pour but que d'indiquer la position que doivent avoir au piano les mains et l'avant-bras, mais aucun moyen pour donner de la *force*, de l'*agilité* ou de l'*égalité* aux doigts, n'avait été connu jusqu'à ce jour. Selon nous, M. Hertz a atteint ce but par l'invention de son *dactylion*. Nous en sommes d'autant plus convaincus, qu'il nous a affirmé que lui-même n'était parvenu à acquérir cette vélocité, cette égalité, qui sont les bases de son beau talent, qu'en faisant, dès son enfance et encore maintenant, usage de son *dactylion*. Nous nous dispenserons donc d'en faire ici l'éloge, car nous croyons que, pour toute personne qui a joui du plaisir de l'entendre, *il est au bout de ses doigts !*

« Nous pensons donc, messieurs, qu'un grand talent, qu'un grand artiste tel que M. Hertz, lorsqu'il consent à dévoiler, à publier tous les secrets de son art, est digne de mériter les suffrages de l'Académie.

« Signé à la minute : *Cherubini*, *Lesueur*, *Auber*, *Paër*, *Reicha* et *Berton*, rapporteur. »

Nonobstant une autorité si importante, M. Cluesmann a demandé à prouver que le *dactylion* n'était qu'une copie d'instruments semblables existants depuis longtemps. Une enquête a été ordonnée; elle a amené un résultat tout différent de celui que semblait présager le rapport de M. Berton.

Un grand nombre de témoins, presque tous artistes, sont venus déposer que, dès 1835, c'est-à-dire antérieurement au brevet de M. Hertz, ils avaient vu et s'étaient servi de l'instrument mécanique de M. Cluesmann, qui ressemble beaucoup à celui de M. Hertz et a été imaginé dans le même lieu. Seulement les anneaux de l'un sont en fer, ceux de l'autre en caoutchouc. L'instrument de M. Cluesmann a, de plus, une mobilité qui permet de parcourir le clavier.

Me Lafargue, armé de cette enquête, a combattu victorieusement son adversaire, et le tribunal, après en avoir délibéré, réformant la sentence du premier-juge, a déclaré M. Hertz déchu du bénéfice de son brevet d'invention, a fait main-levée de la saisie-pratiquée, condamné Hertz à payer à Cluesmann 200 fr. à titre de dommages-intérêts, plus 50 fr. d'amende, et l'a condamné en outre aux dépens du procès.

Mais aussi pourquoi M. Henri Hertz s'est-il attiré un procès? certes le dactylion n'en valait pas la peine. Ce procès nous rappelle une anecdote. M. Fétis montrant ce singulier instrument, à Bruxelles, à un célèbre pianiste, « Il me paraît, lui dit-il, que le dactylion n'est bien que pour attraper les souris; non, répondit M. Kalkbrenner, M. Henri Hertz l'a fabriqué pour attraper les sots. »

Monsieur le Directeur,

L'article relatif à Dalayrac, inséré dans la *Revue* et *Gazette Musicale* du 25 de ce mois, étant pareil à celui qui a paru dans le *Journal des Débats*, auquel je viens de répondre, j'ai l'honneur de vous prier également de vouloir bien ouvrir vos colonnes à la réclamation suivante :

Tout en rendant justice à M. de Pixérécourt pour les soins qu'il a pris dans l'intérêt de la mémoire et de la conservation de la précieuse dépouille de Dalayrac, je crois devoir vous informer que c'est de concert avec M. A. Bazin, mon fondé de pouvoirs, que les arrangements rapportés dans votre dernière feuille ont été arrêtés, mon habitation en province m'ayant empêché de remplir moi-même ce devoir.

M. de Pixérécourt s'est rendu adjudicataire, en 1819, de la maison de campagne dont mon frère et moi venions d'hériter, à la condition que la portion de terrain où était le tombeau de Dalayrac ne ferait plus partie de ladite propriété, et qu'une clôture, dont le prix pourrait s'élever à 4,000 fr., l'en séparerait.

Digitized by Google

Mme Dalayrac, ma tante, avait, dans son testament, exprimé la volonté d'être réunie à son époux, et avait légué 3,000 fr. à la fabrique de l'église de Fontenay-sous-Bois, tant pour l'entretien à perpétuité de leur commune sépulture que pour la célébration d'un service anniversaire.

Après l'acquisition faite de notre maison par M. de Pixérécourt, il nous fit demander, par notre notaire, l'ajournement de la construction des murs de l'enceinte réservée pour le tombeau pendant tout le temps qu'il jouirait personnellement de ladite propriété. Nous lui accordâmes cet avantage, en raison des relations amicales qui nous unissaient alors.

Avant de se retirer à Nancy et de remplir les conditions qui lui étaient imposées par notre contrat de vente, M. de Pixérécourt nous a soumis le projet de translation qui vient d'être mis à exécution. M. Bazin m'a rendu le service amical de le discuter et approuver en notre nom, en y mettant pour condition que les frais de toute espèce ne pourraient pas dépasser les quatre mille francs dont nous n'avions pas exigé l'emploi en 1819, non plus *que les intérêts de ladite somme depuis cette époque*. Nous avons en outre ajouté le produit de la vente du terrain où était précédemment le tombeau.

D'après ce résumé, vous voyez, monsieur, que M. de Pixérécourt n'a pu avoir de frais à sa charge, et que nous ne sommes pas restés étrangers aux mesures qui viennent d'être prises, comme l'article qui vous a été communiqué le laisse à penser.

Cet oubli et cette indifférence seraient d'autant plus coupables de notre part, que mon frère et moi avons été élevés par M. et Mme Dalayrac, nos dignes parents et bienfaiteurs, dont nous avons été nommés légataires universels.

Dans l'intérêt de la vérité et de la morale publique, j'ai l'honneur de vous réitérer, M. le directeur, l'invitation d'insérer la présente rectification dans votre prochain numéro.

Veuillez recevoir l'assurance des sentiments distingués

de votre serviteur très-humble,

A. Sallard,

Ancien officier d'infanterie.

REVUE CRITIQUE.

LES FLEURS. — LES REGRETS. — MÉLANCOLIE. — AGITATION.

Nocturnes pour le piano, divertissement oriental pour le piano, par M. F. Lavainne.

En tête du nocturne intitulé les *Fleurs* nous retrouvons l'épigraphe suivante :

> Malheur à moi, je ne sais plus lui plaire ;
> Je ne suis plus le charme de ses yeux !
>
> Mme Desbordes Valmore.

L'auteur entre dans son sujet par une mélodie d'un beau caractère, et qui renferme de forts bons développements: ce qui fait surtout valoir cette mélodie, c'est l'originalité du rhythme et l'excellence de l'harmonie. M. Lavainne a su tirer le meilleur parti du genre enharmonique, par exemple, de *re b* majeur passant par *ut* mineur, il module en *fa* majeur et reste quelques moments dans ce ton, ce dont il profite pour laisser peindre une lueur d'espérance ; puis il retourne insensiblement au ton primitif pour finir. Toutefois nous trouvons que la coda en *si b* mineur est un peu trop brusquée ; l'auditeur n'a pas eu le temps de revenir à ses impressions premières ; 16 à 20 mesures de plus étaient indispensables pour atteindre ce but.

Encore une épigraphe aux *Regrets* :

> Mais pourquoi m'entraîner vers ces scènes passées ?
> Laissez le vent gémir et le flot murmurer ;
> Revenez, revenez, ô mes tristes pensées,
> Je veux rêver et non pleurer.
>
> Lamartine

Le thème principal n'est pas absolument neuf, mais le second motif, par compensation, est d'un caractère vraiment remarquable ; la mélodie se partage, sous forme de dialogue entre la basse et la première partie; cette disposition produit un excellent effet ; la manière heureuse dont l'auteur reprend ensuite le premier dessin pour en faire le sujet de sa terminaison prouve à la fois son goût et son extrême facilité.

Le nocturne intitulé *Mélancolie* commence par un ardent 12/16 en *mi b* mineur ; on y remarque deux mélodies distinctes qui marchent ensemble, l'une dans le chant, l'autre dans une partie du médium. L'andantino 2/4 en *mi b* majeur, qui vient après, exprime bien la résolution et les efforts d'une âme tourmentée pour secouer la tristesse qui l'obsède; cependant nous pensons que M. Lavainne aurait encore pu découvrir quelque intention plus originale ; l'harmonie, au reste, qui est fort soignée, sert à pallier ce que la phrase mélodique a de vulgaire. L'auteur revient ensuite au premier andante qui, comme nous avons dit, possède la couleur et le caractère voulus.

Le nocturne *Agitation* est un allegro assinoato 3/4. Nous ne savons dans quelle acception M. Lavainne prend ici le mot *agitation* : est-ce une agitation de douleur, de colère, d'indignation ou d'amour? Sans aucun doute, ce dernier sentiment est celui que l'auteur s'est attaché à rendre, car tous les autres feraient disparates avec le mouvement 3/4, qui donne à son morceau un faux air de valse ou même de tyrolienne. Le sostenuto qui commence à la moitié de la troisième page est de bon goût et soigneusement travaillé.

Le *divertissement, oriental*, andante grazioso (en la majeur C), ouvre par une introduction pleine de fraîcheur, soutenue d'une belle et riche harmonie ; ce mouvement est entrecoupé d'un allegretto 6/8 fort piquant. Au commencement d'un allegro moderato 2/4 se dessine le thème principal dans un unisson rempli de force et d'énergie; ce thème est ensuite travaillé pendant toute la durée du morceau avec infiniment d'adresse et de talent ; malheureusement le motif qui lui sert de réplique est passablement usé ; l'auteur a eu le bon esprit de n'y pas appuyer et il se hâte de le quitter pour revenir au premier dessin. Peut-être a-t-il voulu par ce malencontreux essai rendre la coupe et la couleur orientales; il est bien vrai que nous nous rappelons avoir entendu quelques compositions orientales de ce genre; dans ce cas l'intention lui servirait d'excuse. La phrase que nous découvrons, page 7, est aussi saillante que l'autre était nulle, et elle ne contribue pas peu à en effacer le souvenir. Toute la dernière partie de l'allegro mérite des éloges, elle repose entièrement sur le motif donné dans le principe à l'unisson.

La seconde partie commence par le charmant mor-

Digitized by Google

ceau de la page 7, vient ensuite (più mosso) le motif oriental qui termine le morceau; nous aurions désiré que l'auteur choisît tout autre motif de préférence à celui-là pour le travailler en final. Nous avons reconnu dans celles-ci, comme dans toutes les nouvelles productions de M. Lavainne, des progrès marquants qui attestent ses heureuses dispositions, et lui assurent des succès comme compositeur. G. Kastner.

NOUVELLES.

*** Les habitués de l'Opéra sont en émoi: on est menacé de perdre Alexis Dupont et sa femme, une de nos plus charmantes danseuses. Le mari veut, à ce qu'il paraît, abandonner le théâtre pour se consacrer exclusivement au professorat; quant à sa femme, il y a difficulté entre elle et le directeur de l'Opéra au sujet d'une augmentation qu'elle demande pour renouveler son engagement.

*** La triste circonstance qui éloigne momentanément Duprez du théâtre n'est pas un obstacle à l'activité qu'on apporte dans les études de *Benvenuto Cellini*. Le premier acte de cet ouvrage vient d'être répété *généralement* avec un ensemble, qui est de bon augure, et atteste le zèle et le bon vouloir des artistes.

*** Carey, qui vient de débuter à l'Opéra aussi heureusement que le permet chez nous un préjugé tout moderne contre la danse des hommes, a conclu un brillant engagement avec la direction du théâtre de la *Porte-de-Carinthie* (l'Opéra de Vienne). Il est parti pour l'Autriche.

*** On dit que mademoiselle Annette Lebrun est engagée à l'Opéra. Mademoiselle Falcon ne va donc pas mieux!

*** Débuts sur débuts à l'Opéra-Comique. Sans égaler mademoiselle Guichard, madame Jolly, qui a débuté dans la *Fiancée*, y a fait applaudir son chant et sa diction. Puissent ces *apparitions* de l'été ne pas être effacées toutes à l'automne.

*** Nos lecteurs se rappellent peut-être un opéra-comique joué, il y a deux ou trois ans, sur le théâtre de la Bourse, et qui, par malheur, n'était pas aussi original que son titre: *Le Diadesté*. Une traduction de cet ouvrage en anglais est la *nouveauté* que le théâtre de Drury-Lane vient d'offrir à son public.

*** On annonce que M. Monpou a terminé la partition de l'Opéra-Comique en trois actes qui lui était confiée. Quand passera-t-il? *That is the question*, comme dit Shakespeare. Le théâtre de la Bourse va être cet hiver l'arène de plusieurs ambitions rivales. De toutes parts on annonce de grands ouvrages prêts; il y aura encombrement de succès... en perspective; l'administration ne sera gênée que de l'excès de son bonheur; Talma pendant le voyage à Dresde, disait à Napoléon: « J'ai été retardé par un *embarras de rois*; il y a quelque chose de plus noble encore; c'est un *embarras... de gens de mérite*.

*** Paris va enfin avoir à juger ces chanteurs montagnards qui nous arrivent des Pyrénées. Ils ne sont pas moins de quarante. Ce ne sont pour la plupart des pâtres ou des laboureurs basques et béarnais. On doit leur éducation musicale à M. Roland, qui n'a pas reculé devant les efforts de travail et de patience que lui a, pendant plusieurs années, imposé cette tâche qui, en définitive, tournera, nous l'espérons, au profit de l'art, puisqu'il ne s'agit pas seulement ici du plaisir passager que nous donnent de nouveaux chanteurs, mais encore, pour ainsi dire, d'une musique nouvelle, car M. Roland a rassemblé les airs les plus originaux du pays de ses chanteurs, sont ces mélodies toutes nationales pour eux qui composent leur répertoire si curieux et peut-être si intéressant pour nous.

*** Un jeune musicien du Vaudeville avait, pendant l'incendie de ce théâtre, essayé vainement de sauver son violon au péril de sa vie; touché de ce dévouement d'un artiste, un généreux anonyme vient de lui envoyer un instrument de prix sur lequel on lit: *Antonius Amati Cremona fecit*, 1703. C'est bien pour le possesseur actuel d'un pareil trésor que semble avoir été fait le proverbe: A quelque chose malheur est bon.

*** Coppola, compositeur italien, moins heureux que fécond, n'a pas craint d'entrer en lutte contre la popularité d'une des partitions de M. Adam; il écrit en ce moment un *Postiglione di Longjumeau*, destiné au théâtre della Scala, et qui aura pour auditoire l'aristocratie européenne réunie pour les fêtes du couronnement dans la capitale de la Lombardie.

*** Des artistes espagnols viennent de faire une courte et assez malheureuse apparition sur la scène du Palais-Royal, habituée à mieux traiter son public. Parmi les prétendues pièces importées de delà les Pyrénées par cette troupe nomade, figurait un lambeau d'Opéra-Comique, dont nous ne jugerons pas même la musique, et cela par esprit de justice; car, hélas! en fait de chant, comme en politique, les pauvres Espagnols ont, à ce qu'il paraît, bien de la peine à se mettre d'accord; et les nouveaux venus ne faisaient pas valoir, tant s'en faut, les inspirations du compositeur. En général les Espagnols, qui ont obtenu tant de succès dans la peinture, sont bien loin de s'être élevés à la même hauteur en musique. Mais raison de plus pour garder un *silence prudent*, et ne pas trahir eux-mêmes le secret de leur faiblesse. Ils auraient dû, dans l'intérêt de leur renommée, s'en tenir avec nous à la brillante exception de Garcia, qui avait réhabilité l'Espagne au tribunal du dilettantisme. Les nouveaux virtuoses ont fait tout le contraire, et pour les juger par les paroles d'un de leurs compatriotes, *cantaron tan endiabladamente que nos desgarraron los oidos*. Avis aux artistes qui ont la conscience de leur médiocrité: c'est une triste et misérable spéculation pour eux que d'aller à l'étranger déshonorer l'art national. Qu'ils se rappellent ce mot de Napoléon, si juste dans sa triviale énergie: « *Il faut laver son linge sale en famille*. » C'est surtout quand on est sans talent, qu'on se doit à son pays, pour ne pas lui faire de tort ailleurs.

*** Un jeune chanteur, qui promet beaucoup, Ad. Gauthier, vient de débuter avec beaucoup de succès, à Toulouse, dans le rôle d'*Arnold*, de *Guillaume Tell*: il n'a que vingt et un ans. Puissent ces heureuses dispositions ne pas être gâtées par le mauvais goût trop ordinaire en province!

*** Le théâtre des Arts, à Rouen, s'occupe de monter l'opéra de *Marguerite*. La direction fait en cela preuve d'intelligence et de bon goût. La ville natale de Boieldieu devait être la première à encourager le début heureux de son fils.

*** L'Académie des Sciences a proposé pour sujet du grand prix de physique la question suivante, qui, par un lien indirect, se rattache à notre spécialité: *Déterminer par des expériences physiologiques, par des observations anatomiques, et par des recherches acoustiques, quel est le mécanisme de la voix*, etc. Si le résultat du concours amène pour la scène quelques découvertes nouvelles, nous avons lieu d'espérer qu'elles seront au profit de l'art du chant, et contribueront ainsi au progrès de la musique. Sous ce rapport, il semble que l'Académie des Sciences ait voulu faire une sorte de galanterie à sa sœur, l'Académie des Beaux Arts.

*** Nous trouvons dans un journal la note suivante, qu'il n'est pas inutile de mettre sous les yeux de nos lecteurs; nous la transcrivons *textuellement*: « M. Félix Mendelssohn et ses amis forment le noyau d'une école musicale, qui tend à substituer des modulations au chant et aux mélodies; et comme il n'eut pu trouver d'organe pour débiter leurs opinions, ils ont fondé une gazette, dont la tendance principale paraît être de faire du scandale contre Meyerbeer. » Après avoir copié ceci, nous sommes allés relire dans notre La Fontaine, la fable du *Serpent et de la Lime*:

Vous vous tourmentez vainement;
Croyez-vous que vos dents imprimeront leurs outrages
Sur tant de beaux ouvrages?
Ils sont pour vous d'airain, d'acier, de diamant.

*** M. de Planard va faire son excursion annuelle dans son beau pays, à Milhau (Aveyron). C'est de là qu'il rapporte presque toujours ses opéras-comiques, composés pendant le seul loisir que lui laissent ses occupations plus sérieuses au Conseil d'État. Son travail lyrique n'est pas indifférent à l'art musical; on sait que cet auteur s'est toujours imposé généreusement le devoir de lancer dans la carrière tous les jeunes compositeurs qui s'adressaient à lui, ainsi Auber, Hérold, Carafa, Thomas et tant d'autres.

*** Depuis un mois le théâtre de la Scala est fermé, la salle a reçu des embellissements dignes d'un public d'élite. On cite parmi les artistes engagés des noms qui ont de la célébrité. Donzelli, madame Schoberlechner, celle dont on s'est partagé, à Vienne, un mouchoir en guise de relique musicale; voilà pour le chant. Dans la danse, mesdemoiselles Saint-Romain et Grisi Perrot; nous venons de dire quel opéra ferait les honneurs de la saison; quant au ballet, le chorégraphe Coralli, qui s'en est chargé, a choisi un sujet bien lugubre, *I figli d'Edoardo*. Pour les fêtes d'un couronnement *légitime*, il nous semblait assez maladroit de montrer le triomphe sanglant d'une *usurpation*. Quoiqu'il en soit, c'est le 15 août que la saison devait s'ouvrir, et tout semblait promettre que si on a tout fait pour préparer de beaux spectacles, on ne manquerait pas du moins de spectateurs.

Digitized by Google

*** C'est dans la salle de Drury-Lane que doit avoir lieu le 20, deux jours après la clôture de Queen's-théâtre, le bénéfice de Mme Albertazzi, qui doit se montrer, pour la première fois, dans un opéra anglais, *Catherine Grey*.

*** Rubini et Mme Persiani, accompagnés de deux virtuoses moins célèbres, doivent, à la fin de ce mois, donner un concert à Cheltenham.

*** C'est vers le milieu de septembre que doit avoir lieu le festival de Gloucester, où se feront entendre Lablache et Ivanhof, mesdames Grisi, Albertazzi, et deux virtuoses anglais, Henri Philips et Braham.

*** Une cantatrice aimée à Londres, Mlle Sala, vient d'être frappée de cécité. Cette nouvelle douloureuse a donné, au bon cœur des artistes, l'impulsion accoutumée; et, sur-le-champ, une représentation a eu lieu au bénéfice de cette dame sur le théâtre d'Haymarket, dont la troupe, pour avoir été la première à remplir ce noble devoir, ne sera pas, nous l'espérons, la seule.

*** La troupe dramatique française, qui, sous la direction de M. Delcour, obtint depuis plusieurs années tant de succès à Berlin, était attendue, dans le courant du mois d'août, à Stockholm, et devait y donner quelques représentations à la cour. Les artistes y retrouveront un compatriote dans le roi même, et cette circonstance leur garantit les applaudissements des courtisans.

*** Une sœur de notre célèbre Rubini, qui joint à tous les avantages physiques une belle voix de soprano, passionne en ce moment les chaleureux dilettanti de Zante, dans les îles Ioniennes. La *Cenerentola*, la *Straniera*, le *Parisiani* lui ont également valu des couronnes et des sonnets; et après chacune de ses représentations, la foule suit sa voiture en criant: viva la *Serafina*! c'est le nom qu'elle porte, symbole de la voix angélique dont elle est douée.

*** Nous parlions dans notre dernier numéro de Mlle Céleste, jeune artiste enrichie, qui va se retirer dans une de ses terres

Et veiller sur les mœurs de ses bons paysans.
(Casimir DELAVIGNE, *Comédiens*.)

Il nous arrive de Londres sur elle quelques renseignements nouveaux. Elle doit à *son expressive pantomime*, et à *sa délicieusement mauvaise manière de prononcer l'anglais*, l'énorme fortune qu'elle a se amasser en Amérique et en Angleterre, et que sa bonne conduite conserve. Le Nouveau-Monde a été surtout fécond pour elle en triomphes. Elle a fait tellement fureur dans le Kentucky, qu'une assemblée d'habitants déposa auprès d'elle pour lui offrir une propriété et le titre de citoyenne américaine. Vous croyez peut-être qu'elle aura répondu à cette députation comme l'*Aricie* de Racine dans ce vers (celui de tous les rôles que, dit-on, Mlle Bourgeois répétait le plus sentimentalement et avec le plus de naturel):

J'accepte tous les dons que vous voulez me faire.

Point du tout: plus désintéressée qu'une héroïne athénienne et une actrice du Théâtre-Français, Mlle Céleste sur deux offres n'en accepte qu'une. Je vous vois sourire encore et dire d'un ton moqueur: une actrice! c'est clair, elle préfère la propriété. O âmes *mon taines*! qui jugez Mlle *Céleste* d'après vous! Elle n'a voulu que le titre de citoyenne de l'Amérique, dont elle ira bientôt exercer les droits, près de Baltimore. La dernière nouveauté où elle s'est montrée à Londres est une production de *Jerrolds*, intitulée *la Mère*, et représentée tout récemment sur le théâtre d'*Haymarket*.

*** M. Spontini a fait agréer à la reine d'Angleterre plusieurs morceaux qu'il avait composés exprès pour être exécutés à son couronnement, projet que n'a pas permis de réaliser son arrivée trop tardive à Londres. Il traverse la France pour se rendre en Italie; il est accompagné de sa femme, sœur du célèbre facteur de pianos Erard.

*** Un artiste qui s'était placé au premier rang dans sa spécialité, Frédéric Duvernoy, professeur de cor au Conservatoire, vient de mourir à l'âge de 75 ans.

*** Nous avions annoncé qu'une messe en musique serait exécutée à La-Chapelle-Saint-Denis par des artistes distingués; pas un d'eux n'a en effet manqué à l'appel. C'est tout simple, il s'agissait d'une bonne œuvre; car cette solennité musicale cachait un but de bienfaisance. Parmi les huit morceaux exécutés, nous citerons l'*Ave Maria* de M. Cherubini, parfaitement chanté par M. Boulanger, que M. Venit accompagnait sur le cor anglais; l'*Ecce Panis* du même maître, auquel Alexis Dupont prêtait le charme de sa voix séraphique; l'*O Salutaris* à trois voix de M. Panseron, ayant pour interprètes MM. Dupont, Boulanger et Hurtany; et enfin *un motet* de M. Elwart, composé exprès pour cette solennité, et dont M. Hurtany, avec son beau baryton et son excellente méthode, a fait ressortir les heureuses inspirations.

*** D'après l'engagement que Dœhler a conclu avec Bochsa pour exploiter par des concerts les principales villes anglaises, le célèbre pianiste doit recevoir une somme de 60 livres (1500 fr.) par semaine. Avons-nous tort d'appeler notre époque l'âge d'or des musiciens?

*** Mlle Nathalie Fitz-James vient de profiter habilement de l'intérim ouvert par l'absence momentanée de Mlle Fanny Elsler; elle s'est emparée avec bonheur du principal rôle de *la Chatte métamorphosée en Femme*. C'est pour Mlle Nathalie un double succès; car elle avait à lutter à la fois et contre le talent de sa devancière, et contre la faiblesse du ballet; et elle a prouvé qu'elle n'était pas seulement une charmante danseuse, mais, ce qui vaut mieux, une bonne mime.

*** Les artistes des théâtres de Bruxelles viennent de donner à M. Brouckère un témoignage de leur reconnaissance pour sa protection éclairée. Il avait fait accepter par le roi Léopold sa démission de commissaire de la liste civile auprès de l'administration des théâtres. D'un commun accord les artistes ont fait une double démarche bien flatteuse pour le démissionnaire. Ils ont présenté au roi une requête pour le supplier de révoquer son arrêté; et en même temps, ils ont envoyé une députation à M. de Brouckère pour le décider à reprendre des fonctions où il s'est rendu si utile.

*** Deux chanteurs et une cantatrice de l'Angleterre partent pour les États-Unis, au 1er septembre; ils sont engagés à New-York, où la musique est en pleine vogue.

*** Le Casino-Paganini est une pépinière de procès où nous regrettons que le grand artiste ne figure pas seulement par son nom. Voici un M. Escudier, qui réclame de ce virtuose une somme de deux mille francs pour les soins qu'il a donnés à l'entreprise, et les démarches qu'il a faites dans l'intérêt du roi des violons. Après le jugement de cette affaire, qui promet des détails curieux, Paganini doit, dit-on, vers la fin du mois, se rendre à Marseille, d'où il s'embarquera pour Naples, où il espère rétablir sa santé délabrée.

*** Conservatoire royal de Musique, à Liége. — Avis à MM. les artistes belges et étrangers. — En vertu des ordres de monsieur le ministre de l'Intérieur et des Affaires Étrangères de la Belgique, le soussigné, directeur du Conservatoire Royal de Musique de Liége, s'empresse d'annoncer à MM. les artistes belges ou étrangers, que deux places de professeur dans cet établissement, l'une pour l'enseignement du Trombone et de l'Ophycléide, l'autre pour celui de la Trompette à cylindre, du Bugle (Trompette à clefs), et du Cornet à pistons, seront mises au concours le *huit septembre* prochain, à *Bruxelles*.

Les aspirants à la première de ces places seront tenus d'exécuter un morceau concertant sur le Trombone, et un second sur l'Ophycléide. Les prétendants à la deuxième, exécuteront trois morceaux concertants: le premier sur la Trompette à cylindre, le second sur le Bugle, et le troisième sur le Cornet à pistons.

Ces morceaux de musique seront au choix des aspirants et pourront être accompagnés par un quatuor d'instruments à cordes, ou sur un instrument à clavier, à la volonté de l'exécutant.

Un Jury, composé d'hommes spéciaux, prononcera sur le degré de capacité des aspirants aux dites places, et soumettra le résultat du concours à la vérification de M. le ministre de l'Intérieur et des Affaires Étrangères, conformément à l'article 4 de l'arrêté du 3 novembre 1838.

L'aspirant vainqueur jouira d'un traitement égal à celui des professeurs liégeois s'il est habitant de la ville de Liége.

Les appointements annuels du professeur étranger à ladite ville, seront de QUINZE CENTS FRANCS. Les nouvelles fonctions et les traitements relatifs prendront cours au 1er octobre de la présente année.

MM. les artistes qui auraient l'intention de prendre part au concours sont tenus d'en prévenir, par écrit, le directeur soussigné, *à Liége*, avant le 31 *août*, et devront se présenter à *Bruxelles*, *au local de la Société Royale de la Grande Harmonie*, le *sept septembre*, avant cinq heures de relevée, à l'effet d'y recevoir les instructions relatives à la séance du lendemain.

Le Directeur du Conservatoire Royal de Musique, correspondant de l'Institut de France.

DAUSSOIGNE.

Liége, le 12 août 1838.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 34.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 26 AOUT 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 1 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — État de la musique à Berlin, par RELLSTAB. — Opéra-Comique : *la Figurante*, de MM. Scribe et Clapisson. — Revue critique : chant sacré de l'office divin, de M. Danjou, par d'ORTIGUE. — Nouvelles.

ÉTAT DE LA MUSIQUE A BERLIN.

Berlin, le 10 août 1838.

LES AMATEURS. — MUSIQUE DES SALONS.

Je vous ai promis, il y a de cela quelque temps, de vous mettre au fait de la situation musicale dans les cercles privés de Berlin.

J'avoue que, parmi les sujets appropriés à cette correspondance, il en est peu que j'aborde avec autant de plaisir que celui-ci, car c'est là le côté le plus louable de ma ville natale. Il faut d'abord que je le proclame tout net : aucune des villes d'Allemagne, autant qu'elles me sont connues par mon expérience propre ou par des rapports étrangers, ne peut se flatter de posséder une instruction musicale aussi générale que celle qui existe à Berlin. Je n'excepte même pas Vienne qui, à certains égards, c'est-à-dire du côté extérieur et brillant de la musique, de la virtuosité mécanique, par exemple, nous dépasse d'assez loin. Sous beaucoup de rapports, les amateurs chez nous sont meilleurs musiciens que les gens de métier, c'est-à-dire pour ce qui concerne le développement du goût artistique et du jugement, et les relations qu'offre l'art avec différentes sciences, telles que l'histoire et la philosophie. L'histoire générale et particulière de la musique, les phases par lesquelles ont passé la culture et le goût dans cet art, et les tendances qu'il a suivies, seront moins connues chez nous par la plupart des musiciens que par beaucoup de nos dames elles-mêmes. Mais surtout là où commence l'estétique de la musique, là où elle se rattache à d'autres arts, le point de vue de nos amateurs est beaucoup plus avancé que celui du grand nombre de nos musiciens. Cela est naturel : ceux-ci ont presque toujours pratiqué l'art comme une chose tout à fait en dehors de la vie ordinaire ; l'amateur, au contraire, a reçu une première éducation plus complète, une instruction générale. Il s'ensuit qu'il n'est point confiné derrière les bornes étroites d'un savoir à une seule face, qui produit bien à la vérité ce à quoi l'on s'est voué corps et âme, mais qui entraine aussi, quelque loin qu'on s'étende sur ce domaine unique, une infirmité et une petitesse relatives qui ferment l'esprit à toute autre nature de beauté, de noblesse et de grandeur, et, partant, fausse le jugement à cet égard.

En effet, je ne crois pas que personne puisse prononcer avec justesse sur le mérite d'une œuvre musicale, s'il n'a pas étendu son point de vue de manière à reconnaître, non-seulement la place de cette œuvre dans l'art dont elle fait partie, mais la place de cet art particulier, relativement à l'art général et à tout ce que présente le monde immense des richesses et des progrès intellectuels. Cet avantage, l'amateur véritablement instruit l'obtient en tout pays sur le musicien qui s'est renfermé strictement dans sa profession ; mais chez nous, l'amateur a encore cet avantage d'être, dans la musique même, dans la connaissance et dans la partie essentielle de l'art, souvent l'égal du musicien, quelquefois même son supérieur.

Cet état de choses est un résultat historique en ce sens que, de tout temps, les positions et les moyens

Digitized by Google

officiels que la musique offrait chez nous étaient loin d'être suffisants. Fasch, dont nous avons parlé souvent, ce fondateur de l'Académie de chant, fut obligé de s'adresser aux gens qui *aimaient* la musique pour ériger cette institution arrivée aujourd'hui à un si haut degré de prospérité, et dans laquelle il trouva le but de son activité entière. Son héritier, dans cette position, fut Zelter, dont la véritable profession était celle de maître maçon, et qui fit de la musique en amateur jusqu'à ce que l'art l'indemnisât de ses efforts et de son zèle, en changeant sa situation sociale et la lui assurant dans une région plus heureuse et plus amie que le sol pénible du métier. Ce fut le retour dont la muse paya son amour pur et si longuement éprouvé. Elle le fit pénétrer dans les secrets du sanctuaire plus avant que ne le font souvent ceux qui s'y glissent dès leur plus tendre jeunesse, sous prétexte d'y exercer le sacerdoce, et par malheur le profanent assez fréquemment.

C'est ainsi que, dans le quart de siècle qui précéda celui-ci, la musique du genre le plus élevé, celle qui exige la science artistique la plus sévère, la musique religieuse enfin, ne fut cultivée que par des amateurs sous la direction si éclairée de Fasch et de ses disciples. Quand la main de fer de la guerre étreignit l'Allemagne pendant de dures années, et que les princes perdirent les moyens de bâtir à la musique de brillants palais, l'art se réfugia tout entier sous les lambris intimes et domestiques que pouvait lui ouvrir encore la classe moyenne éclairée, qui y trouvait un contrepoids consolateur et fortifiant contre les cruelles oppressions de la vie réelle. Depuis 1806 jusqu'à 1815, la musique de Berlin se trouva presque exclusivement entre les mains des nombreux amateurs instruits de notre ville; car la chapelle royale était à peu près détruite par les suites de la guerre. Les maîtres de chapelle, tels que Himmel, Righini, etc., restèrent officiellement inoccupés, et cherchèrent même dans les salons un dédommagement à cette privation, ou bien se mirent, comme Himmel, à voyager longuement, ce que fit aussi à la fin Righini, qui mourut en Italie. La seule institution publique qui se consacra au culte de l'art musical était le théâtre; mais ce secours fut peu de chose au milieu de circonstances aussi tristes; et d'ailleurs le résultat de ces efforts fut grandement éclipsé par l'éclat de l'ancien opéra italien. Ce fut à cette époque que se forma à Berlin une foule de musiciens dont l'existence appartenait pour moitié à d'autres classes de la société, et pour qui cette situation particulière à nos habitudes musicales fut un attrait qui les fit pénétrer davantage dans les entrailles de l'art. Quiconque a vécu à Berlin, se rappellera, cette époque, les noms de Wollank, Hellwig, Rungenhagen, etc., tous hommes que l'amour de la musique fit passer insensiblement des professions civiles à la position d'artistes, et qui travaillèrent surtout sous le patronage de Zelter. Hellwig, qui vit encore, était d'abord fabricant; Wollank était et demeura fonctionnaire de l'ordre judiciaire (le choléra l'emporta en 1832); Rungenhagen, autrefois marchand, est aujourd'hui directeur de l'Académie de chant. Ces hommes et d'autres dirigèrent d'abord au piano les réunions musicales. Ils y acquirent l'habileté du métier, pendant que les amateurs, qui se confiaient à leur direction, avançaient dans l'intelligence de la noble essence de l'art. Nous pourrions citer particulièrement une foule de femmes qui sont devenues ainsi des artistes, ou tout au moins de véritables initiées. Les noms des hommes que nous venons d'inscrire n'ont sans doute jamais eu un retentissement bien lointain dans l'empire de la musique, mais ils ont donné le jour à un grand nombre de petites compositions bonnes et même belles, surtout dans le genre de *Lieder*.

Ce n'est pas à dire que l'art y gagna immédiatement, car il manquait, après tout, à ces musiciens de circonstance, si l'on veut les appeler ainsi, beaucoup de ce qui ne s'acquiert que par des études artistiques profondes, complètes et sévèrement dirigées dès la plus tendre jeunesse vers un but désigné. Il leur manquait surtout l'habileté pratique et rapide du jeu, de la lecture et de la composition écrite; car ils n'arrivèrent jamais à cette facilité de main indispensable pour les œuvres grandes et sérieuses. Néanmoins il y eut ce grand avantage indirect, que tant d'hommes instruits (je pourrais ajouter encore une douzaine de noms à ceux que j'ai cités) établirent une étroite médiation entre l'art et les classes instruites de la société. Berlin ne possédait alors aucun musicien pratique qui fût remarquable, et ne put, dans cette voie, ti ouver ce qui lui manquait à cet égard; mais on obtint un développement général du sens artistique, qui devint dès lors la base sur laquelle des musiciens de talent et d'inspiration, qui prirent un essor plus élevé que ne le peut faire le public en général, purent fonder une position.

Ce n'est que dans ces conditions que des hommes comme Ludwig Berger et Bernhard Klein, qui avaient besoin, seulement pour être compris, de rencontrer un sens musical public aussi profondément remué, purent obtenir une si grande influence (qui commença pour le premier en 1815, et pour le second en 1819) et imprimer à certaines parties de l'art à Berlin une tendance suivie des résultats les plus importants, au moins en Allemagne.

Ce serait de ma part reculer avec une timidité bien étroite devant le soupçon de partialité, si je m'abstenais de citer encore un homme dont l'influence favorable à l'art ne s'exerça que dans un cercle étroit, il est vrai, mais s'y manifesta avec d'autant plus d'énergie et de succès, et qui rendit des services plus réels que beaucoup de ceux dont le nom a parcouru l'Europe. Je veux parler de mon propre père, Johann-Carl-Friedrich Rellstab, élève de Fasch, d'abord maître et modèle de Zelter, et, plus tard, son contemporain seulement. C'est aujourd'hui la première fois, depuis douze ans que j'écris à propos de musique, que je rappelle publiquement le nom de mon père. Cette circonstance pourra bien donner quelque créance à ce que je vais dire de lui. Alors même qu'il n'en devrait pas être ainsi, la crainte d'avoir le tort, comparativement léger, de partialité, ne devrait pas m'engager à prendre sur moi la responsabilité plus réelle de l'ingratitude.

De tous ceux que j'ai cités ici, mon père était le musicien le plus profond: car s'il pouvait, quant à la science théorique et historique de l'art, aller partout de pair avec Zelter, il le surpassait dans l'exécution pratique, dans l'accompagnement au piano et surtout pour celui de la partition. Et puis son jugement était beaucoup moins prévenu par le parti pris ou par l'obstination (quoique je ne puisse non plus l'en absoudre entièrement), au point de préférer l'ancienne musique dans laquelle il avait été élevé, et de ne pas toujours rendre justice à la musique plus moderne. Pour les vues d'esthétique générale, Zelter l'emportait néanmoins sur lui, et il eut en outre l'avantage de pouvoir plus tard se consacrer entièrement à la musique, pen-

Digitized by Google

dant que mon père suivit la voie tout opposée, et qu'après s'être exclusivement occupé de l'art, il s'adonna aux affaires. Mon père voulait se vouer à la musique; il s'était formé de la manière la plus solide sous la direction de Fasch et par l'étude des anciens maîtres. Au moment où il allait prendre une place de maître de chapelle à Riga, son père mourut en lui laissant une imprimerie, une librairie et une fortune tellement mêlée au mouvement général des affaires, qu'il lui fallut se résoudre à contre-cœur à en prendre l'administration. Il était impossible de se débrouiller promptement au milieu de ce labyrinthe, et c'est alors qu'il conçut la pensée de mettre le commerce plus en rapport avec son goût dominant. Il se fit marchand de musique, et en peu d'années son commerce devint en ce genre le plus considérable de Berlin. Le commerce de musique avait alors une constitution tout autre qu'aujourd'hui. Ce n'était pas seulement une affaire de marchand; il y fallait une instruction de musicien et surtout d'antiquaire. Les moyens de publication étaient encore imparfaits. Une partie considérable de ce commerce consistait donc en manuscrits, en copies d'ouvrages recommandables. Trouver les originaux n'était pas toujours chose facile. Voyager, fouiller les bibliothèques musicales, connaître les collections particulières, tout cela était indispensable. Aussi mon père, que ses connaissances de musicien solide et instruit mirent en état de faire de brillantes affaires, aurait peut-être fait triste figure dans le commerce de musique d'aujourd'hui. Le sujet de cette lettre exigeait que je parlasse ainsi de mon père, parce qu'il fut un centre pour l'instruction musicale de Berlin.

Comme il ne pouvait disposer d'aucun moyen public, son zèle lui permit d'organiser, toutes les semaines, chez lui, un concert d'instrumentistes et de chanteurs, où l'on exécutait, sous sa direction, les meilleures compositions, surtout dans la musique ancienne. On y entendit les oratorios de Haendel, les compositions religieuses des Bach, des anciens maîtres italiens, puis aussi de grands ouvrages modernes, tels que les oratorios de Haydn, les symphonies de Mozart, ses concertos pour piano, ainsi que ceux de Beethoven, etc., etc.

Un artiste de marque arrivait rarement à Berlin sans offrir à ce cercle un échantillon de son travail ou de sa *virtuosité*. C'est ainsi que de la simple maison de mon père partit une impulsion puissante sur le goût musical des salons de Berlin, et pendant que l'Académie de chant, dans son action partiale, ne cultivait qu'un genre, la musique religieuse, et dans ce genre certaines catégories seulement, mon père tenait compte des droits de chaque genre. Il dédommageait d'une manière libérale les musiciens pour la perte de leur temps. En dépit de toute l'ardeur des amateurs de Berlin, personne ne s'est trouvé depuis qui se soit montré désintéressé au même degré, ni qui ait fait autant pour le bien de l'art.

A la fin, la dureté des temps de guerre força mon père à suspendre ses réunions, ou du moins à les restreindre au caractère de simples exercices sans les joies de la table. Mais comme il en résultait encore trop de frais, sans que pourtant son zèle se refroidit, il sut réunir quelques amateurs riches en une sorte de fédération qui supporta les dépenses en commun; et il fit encore en sorte d'améliorer l'exécution musicale. Mon père mourut en 1813, et je suis fondé à dire que son action, ainsi dirigée (sans parler des services très-réels qu'il a rendus comme critique), exerça une influence peu commune sur l'instruction musicale des amateurs de Berlin.

On peut avancer que dans les réunions domestiques de notre ville (à l'exception de quelques cercles aristocratiques et diplomatiques où l'on préférait le clinquant d'une exécution fleurie) on n'aimait et n'exécutait que les choses vraiment excellentes. On ne s'assemblait pas pour que celui-ci pût jouer à moitié bien une fantaisie moderne pour le piano, et celui-là, chanter moins qu'à moitié bien les airs d'opéras les plus nouveaux; mais on se rapprochait pour produire, par l'union des forces, quelque ensemble complet. J'ai connu des sociétés composées de plusieurs familles qui ont subsisté pendant plus de vingt ans, et où, pendant les mois d'hiver, on exécutait chaque semaine un opéra de Mozart, un oratorio de Haendel ou quelque autre grande composition de maître au simple accompagnement de piano. Peut-être n'a-t-on jamais chanté, pour l'espace restreint d'un salon, mieux que dans la plupart de ces réunions de famille dont faisaient partie bon nombre de dames de l'école de Zelter, qui avait formé précédemment d'excellentes cantatrices parmi les riches associées à l'Académie de chant; et ces dames pouvaient, pour la plupart, rivaliser avec les cantatrices du théâtre et même les surpasser. Ces assemblées formaient le complément des établissements publics, où, par suite d'intrigues, de jalousies ou de négligence, les meilleurs talents, loin d'être encouragés, sont écrasés.

Charles-Marie de Weber (ami intime du conseiller de justice Wollank, dont nous avons parlé) fut, par exemple, connu, aimé et honoré dans ces réunions domestiques, longtemps avant de pouvoir se produire sur la scène. Spohr, Ries, B. Klein et plusieurs autres maîtres modernes, Mendelsohn lui-même, vivent et ont vécu en grande partie dans ces cercles. Spohr était généralement considéré à Berlin avant qu'un seul de ses opéras eût été représenté publiquement. On avait déjà entendu et admiré dans toute l'Allemagne son *Faust*, le plus ancien et le meilleur de ses ouvrages, quand sa *Jessonda*, écrite beaucoup plus tard, parut sur notre théâtre. Car, dans cette région, l'on avait déclaré inintelligible, indigeste, ce qui était depuis longtemps un exercice habituel pour les cercles de nos amateurs. C'est que ceux-ci possédaient le goût et la véritable pénétration artistiques qui leur révélaient les secrets du beau, qu'une oreille vulgaire ne pouvait découvrir. Gluck ne vivait plus, depuis longues années, que dans ces cercles intimes, quand il fut ramené sur la scène par Mme Milder. Beaucoup des oratorios de Haendel, le *Samson*, par exemple, ont été d'abord exécutés dans les réunions d'amateurs qui les ont ainsi fait connaître aux musiciens de profession. Bref, ce que les maîtres de tous les temps ont créé de meilleur depuis les travaux sérieux et sublimes des Palestrina, Lotti et Orlando, Lasso, jusqu'à Beethoven, vit et se perpétue dans nos salons d'amateurs et y trouve le respect qui lui est dû. Le goût, qui s'est formé de cette manière, les connaissances musicales beaucoup plus répandues, ont imposé certaines lois à nos établissements publics, aux entreprises de concerts et de théâtres. On ne peut plus s'abandonner entièrement au torrent de la mode et travailler seulement pour la foule vulgaire qui accepte toutes les nouveautés avec enthousiasme, et, n'ayant ni mesure de comparaison, ni pouvoir de pénétrer au fond des choses, regarde, faute de jugement, toutes ces nouveautés comme la perfection même, et assigne presque toujours la place la plus élevée aux choses extravagantes. Aujourd'hui même la masse adorera un veau d'or plus volontiers

que le sublime Dieu invisible, parce que depuis le temps où Moïse apporta les dix commandements, l'humanité est toujours restée la même dans ses principaux éléments constitutifs, et que les dix commandements lui sont aussi nécessaires deux mille ans après Jésus-Christ que deux mille ans avant sa naissance.

Nous disons donc que le goût régnant dans les cercles d'amateurs travailla à miner ce culte des idoles musicales. Aussi les nouveautés qui ne sont point à l'épreuve de l'examen, celles qui ont plus de brillant que de fini, n'ont pu s'établir nulle part plus difficilement que chez nous. Rossini lui-même, qui est sans contredit le premier de tous les Italiens modernes, a éprouvé le sort le plus rigoureux. Son éclat, ses flatteuses mélodies destinées à chatouiller l'oreille, ses effets d'instrumentation, ses complaisances pour l'art mécanique du chanteur, derrière lequel se cache si souvent le vide, rien n'a pu le préserver de la sentence encore en vigueur aujourd'hui, sentence qui l'a déclaré coupable d'avoir détruit la véritable expression dramatique, et parodié ou chargé toute vérité d'expression (1). Ses brillants tours d'adresse ne purent rien sur un public qui savait par cœur et admirait chaleureusement Gluck, Haendel, Mozart et Beethoven. *Tancredi* tomba à plat en audience publique et put à peine obtenir quelque succès dans les loges diplomatiques. Ce succès aurait bien voulu se prononcer davantage, mais la bardiesse manqua devant les manifestations unanimes du public compétent. *Otello* lui-même eut beaucoup de peine à faire prévaloir ses éléments de génie à côté des parties entachées d'extravagance et de charge. Plus tard quand Rossini était connu depuis longtemps, et qu'on était accoutumé à ses hors-d'œuvre, on ne voulut du moins jamais les laisser passer sans protestation, pas même dans le *Siége de Corinthe*, que nous regardons comme son meilleur opéra et que mademoiselle Sontag avait présenté sous son patronage. Cela tient à ce qu'il ne s'agit pas seulement, en fait de musique, de plaire ou de déplaire à l'élite de notre public, mais qu'il sait très-bien donner la raison de ses sympathies et de ses antipathies, et que semblable aux joailliers il tient toujours à sa disposition la pierre de touche, c'est-à-dire qu'il a toujours en mémoire la bonne et pure musique de bon aloi qu'il compare, pour en vérifier le titre, à tout ce qui peut séduire par l'éclat, sans grande valeur intrinsèque. Il va sans dire que Bellini et Donizetti, ainsi que tant d'autres compositeurs modernes, ont eu chez nous un sort aussi triste, et qu'on est loin d'accorder à leur nom une ligne de cette condération à laquelle leur réputation ou leur gloire pourraient les faire prétendre. Oui, je le dis tout net, parmi le public nombreux de nos amateurs instruits, les noms de ces *maestri* sont à proprement dire le symbole d'aberrations pleines d'adresse, auxquelles on ne refuse pas tout mérite, mais qu'on regarde, dans leur tendance ainsi que dans leurs principes, comme les antipodes et les déviations du véritable méridien de l'art. Je n'accorde en général pleine et entière approbation, dans la nouvelle musique italienne, qu'à une seule tendance, celle à laquelle l'autorité française précitée rend également justice, le comique. *Le Barbier de Séville* n'est pas à beaucoup près le Figaro de Mozart, mais c'est le seul opéra de Rossini où, sauf quelques lieux communs, on peut s'abandonner à lui avec plaisir, où l'on n'est pas obligé de rire contre son gré, comme cela arrive dans ses opéras sérieux. On y rit de lui, quand on est indulgent et bien disposé; mais si l'on est sévère et de mauvaise humeur, on le renvoie à la porte, du moins à celle du temple de l'art. Qu'on me permette une observation en passant. De semblables défauts sont moins à la charge de l'individu qu'à celle du peuple entier. Une nation qui, ainsi que la malheureuse nation italienne, n'a aucune existence, qui est morcelée en cent parcelles, qui doit se soumettre, ici au stupide despotisme de l'église, là à l'absolutisme le plus grossier ou à des pouvoirs étrangers qui n'y veulent rien développer de national; un peuple qui depuis l'époque de prospérité de ses beaux-arts dans le moyen âge, n'a plus d'autre histoire que celle dont il doit rougir, un pareil peuple ne peut plus connaître la véritable grandeur des idées et des sentiments. Tout s'y aplatit ou s'y exagère sans raison, ou, parceque les *extrêmes se touchent*, y devient souvent ridicule. Une nation qui sacrifie ainsi à la sensualité ou à la mollesse efféminée qui se personnifient en Rossini et Bellini, pervertit de tels hommes et les rend en quelque sorte incapables de rien produire de meilleur. Rossini, né, avec son talent, en Allemagne ou en France, élevé dans la science et dans le sérieux de la vie, recevant l'enseignement public d'un sentiment profond et d'une sympathie générale et bien comprise pour la véritable grandeur, Rossini serait devenu un grand homme dans l'histoire de l'art, tandis qu'il n'est qu'un homme en réputation dans l'histoire de l'époque. Mais ceci est-il bien à sa place?

(*La suite au prochain numéro.*)

L. Rellstab.

(1) J'oserais à peine faire connaître un pareil jugement à un public aussi porté pour Rossini que l'est le public de Paris, si je ne savais qu'une opinion toute semblable à la nôtre prévaut chez les musiciens plus instruits de cette ville, ainsi que le prouve le passage suivant que m'écrivait dernièrement un de vos talents les plus distingués, qui m'a fait l'honneur de m'adresser sa profession de foi musicale à l'endroit de la musique italienne moderne : « L'école italienne » moderne, » partir de Rossini, m'est odieuse, excepte dans le genre » bouffe. Pour ce qu'on appelle l'opéra seria, il m'est impossible » d'y trouver autre chose, à part les effets plus ou moins brillants » de musique proprement dite, qu'une insolente parodie des con- » venances dramatiques, et de l'expression et de la poésie de l'art. »

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LA FIGURANTE OU L'AMOUR ET LA DANSE.

Quoi qu'en disent quelques hommes légers, quelques esprits superficiels, ce qui se passe en Espagne est grave; et une considérable somme d'idées françaises se porte vers la péninsule ibérique. Il y a autre chose que du ridicule dans les marches et les contre-marches de ses généraux. Cette Espagne, en même temps si grave et si ardente, est en voie de découvertes comme au seizième siècle; elle cherche un nouveau monde constitutionnel et meilleur que ceux de notre vieille Europe. Le trouvera-t-elle? il faut l'espérer. En attendant, nos sympathies lui sont acquises; nos goûts, nos modes ne demandent pas mieux que de se faire espagnols comme au dix-septième siècle. Si nous n'avons pas notre *Cid*, nous avons du moins *Hernani*, la seule tragédie de quelque valeur littéraire qui ait paru depuis dix ans; l'histoire de M. Charles Romey est là pour attester de savantes études et des vues d'une haute portée philosophique sur l'Espagne, dont il a si bien résumé les obscurs historiens dans son bel ouvrage. Nous devenons Espagnols par la littérature, la danse et la musique. Il se fait depuis quelque temps dans Paris, soit en *fantaisies* ou en petits airs de salons, une effrayante consommation du bolero, mot qui, par parenthèse, se traduit rigoureusement par cette phrase : jeune écolier

qui s'enfuit du collége. La séduisante Fanny Elsler s'est faite Espagnole par la *Cachucha*, dont quelques-uns de nos spirituels écrivains ont fait un verbe, de telle sorte qu'au carnaval prochain il pourra être de mode d'adresser, dans un bal, cette requête à une jolie danseuse : « Je voudrais bien, Madame, que nous cachuchassions ensemble. » A la sémillante Dolorès, qui mettait tant d'abandon et de grâce dans cette danse au théâtre des Variétés, ont succédé les Bayadères, qui, par leur énergique pantomime, ne font évidemment que nous transmettre la cachucha de l'Inde.

M. Scribe lui-même, après s'être fait Espagnol par le *Domino noir*, par ses *Tonadillas*, ouvrage de pièces et de morceaux comme les *Silves* de Stace, vient de confectionner encore, avec M. Dupin, un libretto dont le sujet est espagnol ; il est tiré d'une nouvelle de M. Scribe, et a déjà été transporté sur le théâtre sous le titre de *Judith*. Le sujet de l'opéra nouveau est original et piquant.

Un grand d'Espagne, redoutant la présence des Français lors de leur expédition pour consolider l'autorité chancelante de Ferdinand VII, en 1823, avait envoyé sa nièce en France, sous la conduite d'un jésuite qui possédait toute sa confiance. Ce bon jésuite, que le grand seigneur a doté d'une somme considérable pour subvenir à l'éducation et à l'entretien de sa nièce, trouve plus simple de s'approprier les fonds destinés à la jeune Espagnole, et de la confier à une pauvre femme, sans même lui payer de pension. Cette mère adoptive, nommée Mme Bonnivet, portière rue de Richelieu, ne voit pas alors de plus bel avenir pour la nièce du duc de Lemos que celui de figurante-danseuse à l'Académie royale de musique; elle la fait donc recevoir à l'Opéra, où la jeune fille se distingue moins par ses ronds de jambes, ses pointes et ses pirouettes ballonnées que par sa décence et la rigidité de sa vertu... On sait que M. Scribe est l'auteur par excellence pour faire passer les invraisemblances au théâtre. Voilà que M. Arthur, pour faire pièce à sa famille, se met en tête de prendre une fille d'opéra, comme on disait au temps du bon plaisir : il fait donc la cour, mais une cour factice, à Mlle Judith, qu'il n'aime pas; puis voilà que l'amour vient sans qu'on y pense; puis voilà que Mlle Judith quitte l'Opéra, sa profession, la France pour l'Espagne, où elle est appelée à reprendre son rang. M. Arthur, en qui le caprice s'est changé en véritable passion, court après sa belle, et n'est pas peu surpris de la retrouver, sinon grande dame, du moins grande et noble demoiselle espagnole. Vous dire qu'en personne expérimentée, car on acquiert beaucoup d'expérience dans le foyer de la danse et les coulisses de l'Opéra, notre belle héroïne persuade à son brave duc et grand d'Espagne qu'il faut absolument qu'elle épouse M. Arthur, c'est ce qu'en lecteur intelligent vous avez sans doute deviné, et cela ne me surprend pas; car je vous demande ce que serait un dénoûment d'opéra-comique sans :

> L'hymen, qui, dans cet heureux jour,
> De deux amants vient couronner l'amour ?

J'ai oublié dans tout cela de vous parler de Mlle Palmyre, cantatrice de l'Opéra, et par conséquent *camarade* de Mlle Judith. Mlle Palmyre va aussi en Espagne et fait aussi une fin comme la plupart de nos actrices à la mode ; elle se marie avec le dépositaire infidèle, le jésuite dont nous avons déjà parlé, et qui est devenu alcade mayor, ou préfet de police de Madrid, attendu qu'il faut toujours que la vertu soit récompensée. Quelques rôles secondaires se groupent autour de ces personnages principaux et concourent à l'ensemble de cet ouvrage qui a obtenu un succès non contesté.

Nos feuilletonistes littéraires en diront plus que nous sur le *poème* : nous leur laissons cette partie de la question dramatique, obligé que nous sommes de remplir notre mission dans ce qui est relatif à la question musicale.

M. Clapisson est un jeune compositeur connu dans les salons par des nocturnes à deux, trois et quatre voix, d'un bon caractère mélodique, d'une harmonie assez pure, mais quelque peu contournée, tourmentée, comme la comprend et la pratique, au reste, la jeune école. Cette jeune école est nombreuse et pleine de talents distingués dont on ne demande pas mieux que de voir sortir un homme de génie, — on attend.

M. Clapisson, à l'exemple de Meyerbeer, a dédaigné de faire une ouverture. Il a peut-être pensé qu'un opéra comique en cinq actes serait déjà assez long sans y coudre encore une préface, car une ouverture est la préface naturelle de tout ouvrage lyrique. M. Clapisson procède donc par une introduction de quelques mesures qui ont plus d'étrangeté que d'originalité. Le rideau se lève, et le spectateur est en plein foyer d'Opéra. On chante, on danse; cantatrices et danseurs attendent leur *entrée*. Ces dames parlent de leurs *objets*, se disputent, rient, se moquent du régisseur ou ne l'écoutent pas. Tout cela est vif, animé. C'est un joli tableau musical dans lequel intervient Mme Jenny Colon-Leplus avec son talent de comédienne vraie et sa fraîche voix qui nous fait entendre tout d'abord une romance fort jolie sur ces paroles :

> Tout s'est enfui, hors son image
> Qui reste toujours là.

Ce morceau, en *fa* majeur, à trois temps, est accompagné d'une façon toute suave par les cors et les violoncelles. Vient ensuite un air en *re* majeur, chanté par Roger-Arthur, qui nous a paru être un morceau visant à l'effet contrasté de musique sainte et sacrée sur le mot *Oremus !* auquel succèdent les élans guerriers du jeune homme. Cette opposition de couleur n'a pas été bien saisie par le compositeur, qui écrase le chanteur par ses effets d'orchestre. Le final de ce premier acte est assez mouvementé, assez joli, quoique cependant, selon nous, il tende un peu trop à la contredanse, au galop. Serait-ce parce que la scène se passe dans un foyer de danse? Nous croyons trop d'esprit au compositeur pour penser qu'il se soit préoccupé de ce calembour musical.

La scène s'ouvre au second acte chez Judith Colon, rue de Provence, par un entr'acte de quatre cors qui a rappelé le soli pour les mêmes instruments dans l'ouverture du *Freischutz*, mais qui ne le fait pas oublier. Les quatre parties sont trop semblables entre elles, ce qui leur donne une teinte religieuse de monotonie. Ici est placé un duo en *la* majeur, entre Mme Colon-Leplus et Mlle Rossi, chargée du rôle de la cantatrice Palmyre, qui, sur ces paroles :

> Allons, ma chère,
> Point de mystère,

fait entendre une mélodie franche, bien rhythmée et des plus élégantes. Ce morceau est ce qu'il y a de plus joli dans l'acte. Deux couplets en *sol* majeur dits par Mlle Rossi viennent ensuite, qui sont peu saillants; puis un duo entre la même et Grignou-Pacheco, le futur alcade, mayor de Madrid. Ce duo, qui commence en *ut*

Digitized by Google

mineur, par un chant qui cherche à être religieux et comique tout à la fois, se distingue par une suite de suspensions harmoniques lorsque le scrupuleux Pacheco interroge la cantatrice ; et sur ce chant, soi-disant sacré, la susdite cantatrice brode une vocalisation qui pourrait sembler plus bizarre que brillante. Après ce duo, les auteurs ont placé un air en *sol* majeur pour Roger-Arthur, qui a pris sa revanche du premier air qu'il avait chanté au premier acte. Dans celui-ci, le chanteur semble s'être uni au compositeur pour exprimer avec un amour passionné et une déclamation musicale la plus vraie et la plus entraînante, ces deux mots : *elle m'aimait!* Ici l'orchestre est riche, et peint on ne peut mieux les sentiments tumultueux qui remplissent l'âme du personnage. Cette explosion de bonheur est bien terminée par la cantilène : *Longtemps esclave*, etc.

Le troisième acte commence par une sorte d'ouverture dans laquelle interviennent les castagnettes et l'air des *Folies d'Espagne*, que Cherubini a aussi rappelé dans son ouverture de l'*Hôtellerie portugaise*. Cette petite introduction, qui nous annonce que nous sommes en Espagne, est suivie d'un duo, en *ut* majeur, entre Grignon-Pacheco et Moreau-Sainti, sorte d'ambassadeur du nom de Valdesillas, qui remplit sa mission diplomatique à Paris, dans les coulisses de l'Opéra, et dont je ne vous ai pas parlé, attendu qu'il n'y a pas grand chose à dire de ce personnage, assez mauvais sujet, et dont le rôle est assez médiocre. Le marquis de Valdesillas chante donc un duo avec Pacheco, duo assez long, et que les spectateurs des représentations suivantes se résigneraient, nous en sommes presque sûrs, à voir passer.

Une fanfare mêlée de chœur à l'extérieur annonce la scène de Torremaquia, qui va se passer sous les yeux du roi et de nos principaux personnages, qui assistent dans une loge à ce spectacle; et un quatuor suivi d'un quintette forment le final de cet acte. Ce final contient de belles parties d'harmonie scénique. Nous avons remarqué dans le quintette une phrase de voix à l'unisson qui nous a un peu rappelé celle que M. Thomas a employée dans son final du second acte du *Perruquier de la Régence*. Quoi qu'il en soit, le morceau de M. Clapisson n'en est pas moins remarquable, et termine cet acte d'une manière dramatique. L'acte suivant, dans l'oratoire de Judith, qui rappelle le joli boudoir de la danseuse dans la rue de Provence, s'ouvre par un air : *Simple Bayadère*, etc.

La mélodie en est jolie, mais quelque peu précieuse et tourmentée. Mme Pacheco, dame de charité, qui n'est autre que l'ex-cantatrice, premier sujet de l'Opéra de Paris, vient chez le premier ministre pour quêter. Mue par ce noble sentiment, elle chante deux couplets d'une romance religieuse bien empreinte de mysticisme et d'hypocrisie, si l'art musical peut aspirer à peindre ce sentiment. Un quatuor assez joli suit cette romance, et la scène est terminée par un duo des deux grandes dames espagnoles, anciennes camarades de coulisses, qui se sont reconnues, et qui se rappellent leurs tendres sentiments de Paris, leur amour *pour de vrai*, comme le leur font dire d'une manière comique les auteurs du libretto.

Le final de ce quatrième acte commence en *mi* mineur, passe dans un quatuor d'une facture assez franche, en majeur, et, quoiqu'un peu écourté, finit par une strette vive et bien rhythmée.

Le cinquième, qui est le plus court de l'ouvrage, ne contient que deux morceaux de musique qui doivent être distingués. Le premier est un *duettino* en *si* bémol majeur, plein de grâce et de vivacité : c'est un babillage musical, dit d'une façon toute piquante par Mme Colon-Leplus et Mlle Rossi. Enfin le morceau capital de l'ouvrage, puisqu'il provoque le dénoûment, c'est le boléro en *sol* mineur, chanté et joué on ne peut mieux par Mme Leplus. C'est un duel à mort entre l'art d'Euterpe et de Thespsichore, réunis contre l'orgueil de la grandesse d'Espagne, qui est vaincue par l'ex-danseuse de l'Opéra.

Et maintenant que dirons-nous de ce hardi début en cinq actes? Ce jeune homme, comme le Rodrigue de Corneille, a-t-il frappé un coup de maître pour son coup d'essai? C'est ce que doit contester l'ennuyeuse mais consciencieuse critique. Cette partition est estimable, sans doute, mais peu inspirée. Il n'y a point dans tout cela de création mélodique large et développée; tous les morceaux y sont dans une mesure scénique qui semble réglée par la montre, à l'heure ou à la minute. L'instrumentation est brillante et bruyante; les thèmes courent les uns après les autres, ce qui ne prouve pas toujours richesse, et encore moins sagesse dans la création, car l'unité de la pensée unie à la chaleur est ce qu'il y a de plus rare dans tous les arts. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage de M. Clapisson le place tout d'abord au rang des compositeurs de talent, et nous le croyons appelé, lorsqu'il aura acquis un peu plus de franchise dans le *faire*, à continuer la manière des Berton, des Boïeldieu, des Hérold, des Auber, qui ont toujours su maintenir l'école française à une honorable hauteur, entre les spéculations harmoniques de la Germanie et la mélodie *lâchée* et souvent banale de la molle Italie.

REVUE CRITIQUE.

CHANTS SACRÉS DE L'OFFICE DIVIN,

Ou collection de plain-chants pour les fêtes et dimanches, à quatre parties, par l'organiste de Saint-Eustache (1).

L'homme célèbre qui, de nos jours, a consacré sa vie tout entière à la régénération, ou plutôt à la résurrection de la musique religieuse, Choron, a dit du chant grégorien : « Après avoir reçu de saint Grégoire le chant romain..... et y avoir fait des altérations successives, la France a fini par l'abandonner » pour d'absurdes plain-chants, composés à l'époque » de la plus grande dépravation de l'art, et qui, la plupart, sont marqués au coin de l'ignorance et du » mauvais goût. Les faux-bourdons sont à peu près » les mêmes que ceux qui sont usités en Italie; mais » c'est relativement au contre-point sur le plain-chant » que l'école française mérite de graves reproches. Elle » n'en possède point d'écrits, et cela n'est pas étonnant : » les maîtres de chapelle français connaissent si peu le » plain-chant, que j'en ai vu des plus expérimentés, soi-disant, se tromper sur l'indication des tons. En outre, on n'enseigne point, en France, à écrire en ce » genre ; mais, au lieu de cela, on pratique, dans la » cathédrale, un contre point qui se fait à la première » vue, et que l'on appelle *chant sur le livre*. Pour en » avoir une idée, figurez-vous quinze ou vingt chanteurs de toutes sortes de voix, depuis la basse jusqu'au » soprano le plus élevé, criant à tue-tête, chacun selon » son caprice, sans règle ni dessein, et faisant entendre » à la fois, sur un plain-chant exécuté par des voix rau-

(1) Au magasin de musique religieuse, chez Niron et Choron, boulevard Saint-Denis, 14.

» ques, tous les sons du système taut oaturels qu'altérés ; vous commencerez à concevoir ce que peut être » le contre-point sur le plain-chant appelé en France » *chant sur le livre*. Mais ce que vous aurez sans doute » plus de peine à compreodre, c'est qu'il se trouve » des prévôts de chœur, des maîtres de chapello, assez » dépravés pour admirer, pour maintenir au sein des » églises un aussi horrible et aussi scandaleux chari» vari. En vérité ces gens-là *font de la maison de Dieu* » *une caverne de voleurs* ; c'est, oo peut le dire, l'*abo*» *mination de la désolation* dans le lieu saint. »

Ces énergiques paroles d'un professeur à jamais regrettable, qui avait parfaitement signalé le mal, mais à qui le temps d'appliquer le remède a malheureusement manqué ; ces énergiques paroles enflammèrent, il y a quelques mois, le zèle d'un jeune artiste qui, lui aussi, a voué son existence à la régénération de la musique sacrée. Cet artiste est l'habile organiste de Saint-Eustache, M. Danjou, très-connu, dans le monde savant et dans le monde musical, par ses vastes conoaissaoces et soo talent à la fois vigoureux et original. Aussi, de tous les essais qui ont été faits depuis quelques années dans le but de rendre à la musique chrétienne soo ancienne splendeur et son noble caractère de popularité, le plus sagemeut entendu, le plus fécond en résultats, est celui qui est dû aux persévérants efforts du musicien dont je viens de parler. Les personoes qui voudraieot s'en coovaincre u'ont qu'à se rendre, les dimanches et fêtes, aux offices de l'église de Saint-Eustache, ce magnifique et riche monument de l'art de la renaissance, aux piliers gigantesques, à la voûte si hardie ; et là, elles comprendront ces paroles de Montaigne : « Il n'est cœur si dur, ni âme si re» veche qui ne se sente touchée de quelque révérence » à considérer cette vastité sombre de nos églises, la » diversité d'ornements, et ordre de nos cérémonies, » et aussi le son dévotieux de nos orgues, et l'harmonie » si posée et si religieuse de nos voix. Ceux mêmes qui » y entrent avec mespris sentent quelque frisson dans » le cœur, et quelque horreur qui les met en def» fiance de leur opinion. » Il o'y a, disons-nous, qu'à se rendre à Saiot-Eustache pour juger de la différence qui existe entre les véritables chants d'église graves et harmonieux et la lourde psalmodie, l'harmonie barbare de certaioes autres paroisses, d'une part ; et, d'autre, les accents efféminés et les indignes fioritures de Saint-Roch.

L'organiste de Saint-Eustache a fort bieo compris qu'eu ranimant le goût pour le plain-chant, il contribuait, non-seulement à la magnificence du culte chrétien, mais encore qu'il rendrait un service émioent à la musique et aux musiciens en découvrant à ces derniers une source d'inspirations et de beautés qoe l'on ne soupçonnait presque plus. Cependant, comme le chant ecclésiastique avait subi des mutilatioos à diverses époques, il a senti qu'il fallait commencer par opérer une réforme, non dans le chant en lui-même, mais dans soo usage et sa pratique. Cette réforme tend directemeot à rendre au chant grégorien, ainsi que noos l'avons dit, son caractère de popularité. Pour bien comprendre ceci, il suffit de réfléchir à l'institution du plain-chant qui, évidemmeot, a été établi pour que toutes les voix du peuple des fidèles pussent s'uoir dans de saiots concerts. Le texte de saint Paol en est la preuve : *Commonentes et docentes vos in canticis spiritualibus*. Fortunat, dans la vie de saint Germain, évêque de Paris, consacre la même vérité : « *Pontificis* » *monitis clerus, plebs psallit, et infans.* » L'auteur du meilleur traité théorique et pratique du chant grégorien, ouvrage devenu très-rare aujourd'hui, Poissou demande que le chant d'église soit à *la portée des voix communes et du ressort du peuple, qui a plus de part à l'office que les musiciens.* « Le peuple, ajonte-t-il, » n'est pas ici de petite considération ; c'est pour lui » principalement que s'est formé l'extérieur du culte » divin. » Or, pour que le chant soit à la portée des voix ordinaires de la multitude, il faut qu'il soit écrit, non pour des voix de basse-taille, mais bieo pour des voix de ténor. Il faut, de plus, abandonner l'usage du serpent, instrument trop grave, et, du reste, rauque et inégal, et s'en tenir à l'accompagnement de l'orgue, le seul instrument du temple. Un second passage de Poissou démontre que ce que nous venons de dire est conforme aux anciennes traditions du chant ecclésiastique : « Ce n'est que très-récemment, dit-il, que l'é» glise de Sens a admis l'instrument appelé serpent. » On n'employait que les voix qui toutes chantaient » à l'unisson ; encore préférait-on les voix appelées » *tailles*, douces et concordantes, aux grosses voix ap» pelées basses-contre, et l'oo n'y coooaissait d'autre » instrument que l'orgue. »

C'est donc avec une parfaite coonaissaoce des anciens usages que l'organiste de Saint-Eustache a ooté ses *chants sacrés* pour voix de *ténor*. Mais, pour leur donner plus d'attraits et de charmes, il les a mis à quatre parties formant une espèce de *faux-bourdon*, note pour note, syllable pour syllabe, d'une facilité extrême d'exécution et d'un effet imposant. Il est inutile d'ajouter qu'il s'est constamment renfermé dans la tonalité du chant ecclésiastique. En outre, il a cru devoir substituer à la notation gothique la notatioo moderne familière aujourd'hui à une infinité de personnes. Ainsi arrangés, les *chants sacrés de l'office divin* comprennent les *chants communs et* les *chants propres du matin et du soir* ; déjà ils ont été adoptés dans plusieurs paroisses de Paris, à la cathédrale de Versailles et dans d'autres diocèses de France.

L'organiste de Saint-Eustache a rencontré un auxiliaire plein d'intelligence et de savoir dans on de nos plus habiles professeurs, M. Dietsch, jeune compositeur, sur lequel les vrais amis de l'art fondent les plus légitimes espérances. Ces deux artistes ont dooné une physionomie toute nouvelle aux offices de Saint-Eustache. C'est grace à leurs efforts réunis que l'on peut entendre dans cette église, à chaque solennité, des morceaux de Palestrina, de Handel, de Marcello, de S. Bach, d'Orlando Lasso, etc., etc. Il y a plus encore : avec les moyens d'exécution dont l'organiste et le maître de chapelle disposent, avec leurs chœurs si bien disciplinés, ils offrent aux jeunes artistes l'occasion de produire leur talent dans le genre le plus noble et le plos sévère, en leur proposant de composer des mottets, des messes, des psaumes. C'est de cette manière qu'un de nos compositeurs dramatiques les plus justement renommés, M. A. Adam, nous a montré, l'an dernier, daos une messe remarquable, qu'il ponvait aborder avec la même supériorité le style élevé et sévère propre aux textes de la liturgie, et qu'aux dernières fêtes de Pâques, une aeconde messe, composée par M. Dietsch a assigoé à ce dernier no rang élevé parmi les véritables artistes de notre époque.

J. o'Ortigue.

Digitized by Google

NOUVELLES.

*** La grande nouvelle musicale de la semaine, c'est la réunion de nos deux premières scènes lyriques. Voici ce que nous pouvons donner comme la vérité :

« *MM. Aguado et Duponchel, sous le nom de ce der-* « *nier, ont acheté à M. Robert les deux années de la* « *direction du Théâtre-Italien, qui lui restaient sur son* « *privilége. M. Viardot, homme de cœur et de talent,* « *l'ami intime du malheureux Gimos, arraché à l'art* « *et à ses nombreux amis par une mort prématurée,* « *sera à la tête du Théâtre-Italien.* »

Nous reviendrons sur ce fait, qui peut avoir des *conséquences très-graves* pour l'art et les artistes: nous espérons que la prudence de M. le ministre de l'intérieur veillera sur l'avenir de l'art musical en France.

*** M. Meyerbeer est arrivé à Schwalbach, où il restera jusqu'à la fin du mois; les premiers jours de septembre le ramèneront à Paris. Au premier rang de ses travaux en cours d'exécution, nous devons citer un opéra en deux actes, dont le premier avait été laissé par Weber, et dont il écrit le second, par intérêt pour la veuve de grand artiste, et en témoignage de l'amitié qui les unissait; et un ouvrage en quatre actes de M. Scribe, destiné à l'Opéra.

*** La *Juive*, parvenue à sa soixante-seizième représentation, a été donnée lundi pour la dernière fois avant la représentation de l'Opéra nouveau de M. Berlioz, qui ne se fera pas longtemps attendre, et qui soulève déjà la politique musicale et littéraire.

*** On espère que le théâtre de la *renaissance* obtiendra le privilége de jouer l'opéra de *genre*, avec récitatif, accompagné seulement au piano, comme au Théâtre-Italien. Il faut bien qu'il y ait en quelque concession musicale, puisqu'on proclame, de toutes parts la réception, à ce théâtre, d'ouvrages lyriques. A ceux que nous avons annoncés déjà, joignons un poëme de M. Villeneuve, dont M. Maizeret doit écrire la partition. Nous ne croyons pas à ce bruit, car ce serait commencer d'une manière bien singulière.

*** Madame Dorus-Gras, cette cantatrice charmante, qui n'avait pas besoin à l'Opéra d'être seule pour être nécessaire, doit, malheureusement pour nos plaisirs, prendre un congé au 15 septembre.

*** On nous écrit de Naples :

La censure vient de refuser *Pollieucte*, de Corneille, qui avait servi de texte à l'opéra écrit par Donizetti pour les débuts de *Nourit*. On s'occupe de faire un nouveau libretto sur la musique composée. Voilà comment se fabriquent les ouvrages *dramatiques* en Italie.

*** Nous applaudissons à la décision qui a été prise par le directeur de l'Opéra de donner une représentation extraordinaire au bénéfice de la veuve de Lafont. Le zèle et le talent de cet artiste ne méritaient pas moins. Nous aimons à rappeler que le dernier acte de sa vie dramatique a été une bonne action; c'est en chantant sur un théâtre de la banlieue, au bénéfice d'un artiste pauvre, qu'il a été frappé du refroidissement qui a causé sa mort.

*** Mlle Taglioni a dansé à Dobran, le *Dieppe allemand*, pour célébrer le jour anniversaire de la naissance du roi de Prusse, père de la grand'-duchesse de Mecklembourg-Schwerin. Le théâtre de Dobran avait été envahi par la cour et toute l'aristocratie du grand-duché. Dans la même soirée, la charmante voyageuse a dansé le pas de *la Sylphide*, l'acte des *Nonnes* de *Robert-le-Diable*, et la *Cachucha*. Après le spectacle, la musique militaire est allée exécuter une sérénade sous ses fenêtres. Deux grands-ducs, celui de Mecklembourg et celui de Brunswick, s'étaient mêlés à la foule pour cette ovation.

*** Hullin est engagé comme maître de ballet au théâtre de Bruxelles, dont tout le répertoire chorégraphique se trouvait réduit à quatre ouvrages : les *Meuniers*, *Cendrillon*, la *Laitière suisse* et la *Sylphide*; il a signalé son entrée en fonctions par la prompte mise en scène d'un divertissement nouveau intitulé *Céphise*, où on a généralement applaudi la disposition des pas et des ensembles. On lui sait gré surtout d'une innovation : c'est la suppression des *figurants danseurs*. Trois danseuses se sont distinguées, Mlles Varin, Helena Montesso, Anastasie Gauthier.

*** Nous avions bien présagé que Mme Place ne pourrait se fixer à l'Opéra-Comique, où elle avait débuté héroïquement. Le directeur d'Amiens, M. Potet, l'a engagée comme première chanteuse. Appliquons-lui le mot de César : « Il vaut mieux être le premier dans un village que le second dans Rome. » Et encore, qu'elle eût été loin d'être la seconde au théâtre de la Bourse! à moins qu'on n'eût commencé par le dernier rang.

*** On écrit de Bordeaux : Chollet et mademoiselle Prévost ont terminé hier le cours de leurs représentations. Levasseur a débuté le 15 dans *Robert*.

*** La musique du couronnement de Milan présentera une circonstance remarquable sous le rapport de l'art. On assure que tout ce que l'Italie possède encore de chanteurs privés de leur virilité se rendra à Milan, pour faire partie des chœurs qui chanteront dans la cathédrale pendant la cérémonie du couronnement. Il sera curieux d'apprendre par cette occasion, combien il reste encore de ces chanteurs, autrefois si nombreux et si répandus sur tous les théâtres et dans toutes les chapelles.

*** La troupe lyrique de Genève est allée donner quelques représentations à Chambéry. La censure piémontaise n'a pas manqué de faire des siennes. Dans le *Domino noir*, par exemple, elle a fait changer tout le troisième acte; et renouvelant l'audacieuse de la stupide censure que nous avons eue sous la restauration, elle a exigé qu'on substituât un pensionnat à un couvent, comme on y avait été forcé chez nous pour les *Visitandines*. Les vers ont subi les mutations les plus baroques; au lieu de : « O mon Dieu, sauves l'honneur *du couvent*, » on a fait dire : « *De céans* : » quant à la rime qui ne s'y trouvait plus, est-ce une raison capable d'arrêter des censures qui n'ont ni *rime* ni *raison*. Dans les couplets de *Gil Perez*, notre gentillesse, le *deo gratias* caractéristique s'est trouvé remplacé par cet élégant *versiculet* de la façon de dame censure : *Ah le joli repas*. Au surplus le *Domino noir* est encore bien heureux d'en être sorti quitte à si bon marché ; car on a pris un parti plus expéditif encore à l'égard de la *Muette* et de la *Juive*, on a refusé ces deux opéras tout net. Au lieu du fameux *comment peut-on être persan* de Montesquieu, nous dirons volontiers : *comment peut-on être censeur* ?

*** Le *Pirate* de Bellini, malgré une exécution remarquable, a été loin d'obtenir à Bruxelles le même succès que l'*Anne de Boulen* de Donizetti. Albert a cependant chanté avec beaucoup de charme la cavatine du premier acte, et surtout celle du troisième, qui était un des triomphes de Rubini. Mademoiselle Jawureck a eu sa part dans les applaudissements. Mais à la seconde représentation, la salle s'étant trouvée déserte, il a fallu aviser à d'autres ressources : on a donné un congé à mademoiselle Jawureck, qui en a profité pour se rendre à Paris, et on s'apprête à offrir aux dilettanti belges un des chefs-d'œuvre de Rossini et de la musique bouffe, l'*Italienne à Alger*. Les principaux rôles seront remplis par Albert et madame Casimir; mais doute que la voix puissante et métallique de cette cantatrice ne fasse merveille dans un rôle où nous nous souvenons d'avoir vu madame Pasaroni, malgré les défauts de son regard, produire tant d'effet surtout dans le beau duo : *Ai capricci della sorte*. Immédiatement après l'*Italienne à Alger*, doit être mise à l'étude la brillante et heureuse partition du *Perruquier de la régence*.

*** L'Angleterre s'émerveille d'un enfant artiste, Apollinaire Kontski, qui débute comme Mozart, au milieu des applaudissements princiers, et qui, à l'instar de l'acteur Floury, pourra presque dire qu'il aura été bercé sur les genoux des *reines*. Nous appuyons d'autant plus volontiers sur ce brillant succès, qu'il est en partie l'ouvrage de la généreuse bienveillance d'un autre grand artiste qui s'est élevé au-dessus d'une crainte puérile, trop commune aux talents médiocres, celle de se donner des rivaux dans la faveur du public. Moscheles a été le patron, le protecteur du jeune Apollinaire, et de salons en salons, il l'a fait, comme par une échelle aristocratique, parvenir au palais de la reine Victoria. Cette jeune majesté, bonne musicienne elle-même, et qui a profité assez bien des leçons de Labache pour pouvoir se faire un bon état de son talent si elle perdait sa couronne, a été d'une grâce toute charmante pour ce violoniste en *herbe* qui a déjà la *maturité* des maîtres.

*** Les concerts de la rue St-Honoré attirent toujours les amateurs de bonne musique. Outre les symphonies et autres morceaux d'orchestre exécutés avec une rare perfection, le choix des solos, joués par des artistes distingués, ajoute aux charmes de ces belles soirées. Le piano aussi a pris sa place dans cette enceinte. Mme Farrenc s'y est fait entendre plusieurs fois avec un succès qui ne pouvait être douteux. Vendredi dernier elle a joué, avec Mlle Bodin, un duo militaire de Pixis, pour deux pianos, dont l'exécution, aussi brillante que correcte, a été vivement applaudie.

MM. les abonnés recevront avec le présant numéro : HOMMAGE A LA REINE D'ANGLETERRE, valse, par STRAUSS.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 35.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
	fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	»	10	0
6 m.	15	»	19	»
1 an.	30	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 2 SEPTEMBRE 1838.

Nonobstant les suppléments romances, fac-simile, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Lettre d'un bachelier ès-musique, par F. LISZT. *Te Deum* à Notre-Dame, de Lesueur. — Concours du Conservatoire de musique de Bruxelles. — Biographie musicale moderne: Les maîtres de Chapelle. M. Mathieu, par ELWART. — Correspondance de Strasbourg. — La Haye. — Revue critique, par BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

LETTRE D'UN BACHELIER ÈS-MUSIQUE

A M. Lambert Massart.

En vérité, mon ami, c'est un grotesque personnage que celui de musicien-voyageur. Je n'en connais point qui fasse une plus piteuse figure, une plus fâchense contenance, alors qu'il s'en va de contrée en contrée, de ville en ville, de bourgade en bourgade, merveille ambulante au milieu des immuables merveilles de la nature, célébrité d'un jour passant à l'ombre des grands noms qui ont traversé les siècles; inutile baladin, troubadour malencontreux, mêlant le son de sa guitare au bruit des discordes civiles, au retentissement des luttes et des déchirements qui travaillent le monde.

Le peintre qui voyage ne s'engage point dans d'aussi choquants contrastes; il vit indépendant et solitaire; la nature extérieure, qu'il aime, qu'il admire, est à la fois l'objet de son culte et le but direct de son art. Il n'a rien à demander à la foule; il peut s'abandonner sans réserve à la contemplation enthousiaste, se perdre, s'abîmer dans le sentiment de la beauté infinie; car, plus il la comprend, plus il la pénètre, plus il la devine, plus aussi son travail devient fécond, devient libre, devient plastique. Quand le statuaire parcourt la Grèce, l'Italie, ces pays où la forme humaine a reçu de la main de Dieu toute sa perfection, et des rêves de l'art toute sa splendeur, son œil saisit les contours, son intelligence étudie les rapports; puis, dans le silence de l'atelier, il reproduit ou il crée, manifestant son talent ou son génie. Ni l'un ni l'autre n'est entravé dans son essor, ni l'un ni l'autre ne se voit troublé dans le développement harmonique de ses facultés; ni l'un ni l'autre n'est condamné à subir les contacts froissants, les ignobles tracasseries qui résultent des rapports immédiats et journaliers avec le public. Le musicien, au contraire, j'entends le musicien exécutant, le donneur de concerts, qu'il soit d'ailleurs ce qu'il lui plaît, pianiste, harpiste, violoniste, corniste, accordéoniste, guimbardiste ou clarinettiste, n'a rien à faire avec la nature extérieure ni avec les chefs-d'œuvre de l'art. La contemplation, le rêve, ne sont pour lui qu'une perte de temps. Qu'il arrive à Venise, à Florence, à Rome, c'est à peine s'il pourra jeter en courant un furtif regard sur le palais ducal, sur l'Apollon, sur le Colysée; il faut qu'il se hâte de paraître, qu'il fasse montre de sa virtuosité; il faut qu'il organise un concert. Or, pour mettre sur pied cet amphibie vocal et instrumental, ce monstre bariolé aux yeux rouges, à la queue verte, aux narines bleues, épouvantail redouté de la bonne compagnie, il a besoin du concours d'une multitude d'individus dont chacun tient en main une des ficelles qui font mouvoir la difforme machine. En premier lieu, il faut qu'il sollicite une audience de son altesse l'*impresario*, lequel commencera par lui refuser tous les chanteurs de son théâtre, et finira, après bien des prières, par lui concéder la salle du foyer à un prix qui dépasse à peu près cinq ou six fois celui qu'il était honnête d'en demander. Puis il lui faut être admis chez M. le commissaire de police, afin d'obtenir la per-

Digitized by Google

mission d'exhiber ses petits talents; et parlementer avec M. le colleor d'affiches, afin d'en faire coller l'annonce d'une manière neuve et saillante. Il lui faut ensuite s'enquérir de quelque cantatrice errante, qui ne manque jamais d'être laide comme on cryptogame, et de se donner des airs de Malibran méconnue; — la pourvoir d'un baryton en disponibilité, chanteur à deux fins, propre à remplir les rôles de basse ou de ténor, selon l'occurence. Si par malheur il s'agit pour le concertiste d'un morceau d'ensemble nu bien avec accompagnement d'orchestre, oh! alors, ses labeurs, ses tribulations n'ont plus de terme. Ses jours et ses soirs se passent à grimper des escaliers à perte de vue, à mesurer du pied des hauteurs incommensurables. Les répétitions, choses éternellement nécessaires, bien qu'éternellement impossibles, achèveut de lui faire perdre la tête. Après quoi, voici venir le conseiller officieux, l'ami expert, qui l'assassine de considérations judicieuses sur la saison défavorable (il fait toujours trop froid ou trop chaud, trop sec ou trop humide pour un donneur de concerts), et sur le choix de sa musique, fort respectable, du reste, mais qui pourra bien n'être pas du goût des indigènes. L'ami déplnre amèrement les dispositinns anti-musicales de la localité. Il rappelle le passage de Paganini, qui n'a attiré qu'une élite peu nombreuse; le cnncert de Mlle B., qui n'a pas fait ses frais, et conte tout d'une haleine cent autres lamentables histoires propres à jeter l'effroi et le décooragement au cœur du pauvre artiste. En dernier lieu, vient la question dn prix des billets. Sans dnute, si nn l'établissait en raison des mérites du bénéficiaire, on ne saurait l'élever trop; mais il faut bien s'accommoder aux circonstances: la bourgeoisie est économe; la noblesse, avare; les bourses sont épuisées par des qoêtes pour les incendiés et les innndés. A chaque nouveao *considérant*, l'artiste baisse d'un franc ses prétentions. C'est nn concert au rabais qu'il va donner. Aux émollientes paroles de l'ami, il voit fondre ses espérances comme la neige d'hiver aux tièdes brises d'avril. Alnrs on lui déploie la liste de tous les gens du pays qui, de temps immémorial, oot droit à des billets *gratis*. Leor nnmbre est tel, qu'ils rempliront la moitié de la salle. C'est uo peu désagréable, il est vrai; mais aussi le soccès sera beaucoup plus assuré; car le billet *gratis* implique l'enthousiasme, c'est chose reconnue dans tous les pays du monde civilisé. Vous croyez que l'artiste est au boot de ses peines? Vous oubliez les chicanes avec le loueur de quinquets, les négociations avec la looeuse de chaises, les pourparlers avec l'administrateur des hospices, etc., etc., etc.

Ce travail fatigant et ridicule est à recommencer dans tnus les lieux où il veut établir sa réputatioo, partout où le besoin d'argent le presse. Combien ces mesquines et impitoyables nécessités contrastent avec les besoins de son organisation! dans quelles contestations infinies se débat et se consnme sa force; quels obscurs tiraillements le retienoent dans les plus basses régions de la vie sociale, tandis que snn âme est puissamment attirée vers les hautes sphères de l'art et de la pensée! Un joor peut-être, quand je serai assez vieux pour aimer de ma jeunesse jusqu'à ses déceptions et ses misères; quand je me serai décidément placé au point de vue philosophique de la vie, j'écrirai pour mes amis octogénaires une véridique histoire, un livre de snuvenirs, dont le titre pourra être celui-ci: « *Des grandes tribulations qui s'attachent aux petites renommées;* » nu bien encore: « *Vie d'un Musicien, longue dissnnance sans résolution finale.* » — En attendant, je continue ma route, portant mes ennuis comme uo bagage nécessaire, et cheminant assez lestement entre l'idéal et le réel, sans trnp me laisser séduire par l'un, sans jamais me laisser écraser par l'autre.

Le premier concert que je donnai à Milan, ce fut au théâtre de la Scala, un des plus vastes théâtres du monde, comme vous savez, tel qu'il semble construit pour défier la voix de Lablache et les puissantes harmonies de l'orchestre du Conservatoire. En conscience, je devais y faire une singulière figure, moi si maigre, si *étriqué*, seul à seul avec mnn fidèle piano d'Érard, vis-à-vis un public accoutumé à une grande pnmpe de spectacle et à des effets musicaux fortement accusés. Si vous ajoutez à ces circonstaoces de localité que la musiqoe instrumentale est généralemeut considérée par les Italiens comme une chose secondaire, qui oe saurait entrer en parallèle avec la musique de chant, vous aurez une idée de la témérité de mon entreprise. — Très-peu de grands pianistes sont connus en Italie. Field est, je crois, le dernier (si ce n'est le seul) qui s'y soit fait entendre. Ni Hummel, ni Moschelès, ni Kalkbrenner, ni Chopin, n'nnt paru de ce côté des Alpes. C'est vers le Nord aujourd'hui qu'est l'aimant doré qui attire le talent. Les Medicis, les Gonzague, les d'Este dorment sur leurs coussins de marbre. D'illustres *Mecenati* n'appellent plus dans leurs palais les illustres artistes. Pour qu'un musicien vnyage maintenant en Italie, il faut qu'il soit, ainsi que moi, avide de soleil plus que de gloire, désireox de repos plus que d'argent, amoureux de peinture et de sculpture parce qu'il n'y entend rien, fort ennuyé de musique parce qu'il y entend quelque chose. Ce fut donc en présence d'un public très-peu préparé à certaines vieilles idées sur la composition et l'exécution, idées qui ont fait faire parfois la grimace à de doctes critiques, et qu'eo dépit de leur infaillibilité je garde avec entêtement; ce fut devant un auditoire *réduit* presqu'exclusivement à la musique d'opéra *réduite*, que je risqoai deux ou trois *fantaisies* de ma façon, très-peu sévères, très-peu savantes à coup sûr, mais qui pnurtant ne rentraient point dans le cadre accoutumé. Elles furent applaudies, grâce, peut-être, à quelques gammes eo octaves plaquées avec une dextérité assez louable, et à plusieurs cadences prolongées au-dessus du chant, capables de lasser le gosier du plus obstiné rossignol d'alentour. Encouragé par cette approbation flatteuse, me croyant sûr de mon terraio, je devins encore plus téméraire, et je faillis compromettre cruellement mon pauvre petit succès en présentant au public un de mes derniers nés de prédilection, un prélude-étude (*studio*) qui, suivant moi, est une fort belle chose. Ce mot *studio* effaronche tout d'abort « *Vengo al teatro, per divertir me,* » *e non per studiare,* » s'écriait un monsieur au parterre qui exprimait en ce moment le sentiment d'une effrayante majorité. Effectivement, je ne parvins point à faire goûter du public l'idée baroque que j'avais eoe de jouer ailleurs que dans ma chambre une *étude*, dont le but apparemment devait être de me délier les articulations et de m'assnoplir les dix doigts. Aussi ai-je regardé comme preuve d'uoe bienveillance toute particulière la longanimité de l'assemblée à m'écouter jusques ao boot.

Une autre fois j'exécutai, dans la salle do *Ridotto*, le septuor de Hummel. La marche régulière de ce morceau, la majesté de son style, la clarté et le relief des idées en rendent la compréhension aisée. Les passages qui terminent chacune de ses parties sont d'ailleurs d'un effet imtoanquable. Aussi ce chef-d'œuvre fut-il

Digitized by Google

accueilli avec une faveur marquée. — J'aurais aimé ne point m'arrêter là et faire entendre successivement au public milanais les trios de Beethoven, plusieurs œuvres de Weber, de Moschelès, etc.; mais, outre que le temps manqua, il eût peut-être été bien imprudent de faire retentir leurs sauvages et septentrionales beautés à des oreilles bercées aux sensations sensualistes, les accents des Bellini, des Donizetti, des Mercadante. L'Allemagne a bien pu donner ses lois à la Lombardie; quant à sa musique, il s'écoulera des années encore avant qu'elle y soit acceptée. Les baïonnettes imposent des lois; elles ne sauraient imposer des goûts.

Afin d'égayer un tant soit peu mes concerts auxquels on reprochait d'être toujours trop sérieux il me vint à l'esprit d'improviser sur des thèmes proposés par les dilettanti et choisis par acclamations. Cette façon d'improvisation établit entre le public et l'artiste un rapport plus direct. Ceux qui ont proposé des motifs ont engagé jusqu'à un certain point leur amour-propre; l'adoption ou le rejet de ces motifs devient un sujet de triomphe pour l'un, de dépit pour l'autre, de curiosité pour tous. Chacun est désireux d'entendre ce que le musicien fera de l'idée qu'on lui a imposée. Chaque fois qu'il la présente sous une forme nouvelle le *donataire* se réjouit du bon effet qu'elle produit comme d'une chose à laquelle il a contribué. Cela devient une œuvre en commun, un travail de ciselure exécuté par l'artiste autour de joyaux qui lui ont été confiés.

A ma dernière séance musicale, un charmant petit calice d'argent d'un ouvrage exquis, attribué à l'un des meilleurs élèves de Cellini, avait été placé à l'entrée de la salle pour recevoir les bulletins thématiques. Quand je procédai au dépouillement du scrutin, je trouvai, ainsi que je m'y attendais, un nombre considérable de motifs de Bellini et de Donizetti, puis au grand divertissement de l'auditoire, je lus sur un papier soigneusement plié par un anonyme qui n'avait pas douté un instant de l'immense supériorité de son choix : *Il Duomo di Milano*. Oh oh! fis-je, voici quelqu'un qui profite de ses lectures; ce monsieur se souvient de la définition de Mme de Staël: *La musique est une architecture de sons;* il est curieux d'en constater l'exactitude et de comparer les deux architectures : le gothique altéré de la façade du dôme avec l'ostrogothique de ma construction musicale. J'eusse voulu de grand cœur lui procurer cette satisfaction esthétique, le mettre à même de confirmer ou de réfuter l'assertion de l'illustre écrivain; mais le public ne témoignant nul empressement à voir s'élever mes clochetons de triples croches, mes galeries de gammes et mes aiguilles de dixièmes, je passai outre : de mieux en mieux, de plus fort en plus fort. Un honnête citoyen, préoccupé du mouvement progressif de l'industrialisme, et frappé de l'avantage qu'il y aurait à se transporter en six heures de Milan à Venise, me donnait pour thème : *La Strada di ferro*. Pour celui-là, je ne voyais d'autre moyen de le traiter que par une suite non interrompue de gammes glissées du haut en bas du piano; et, craignant de me briser les poignets dans cet assaut de vélocité avec les wagons, je me hâtai d'ouvrir un dernier billet. Que pensez-vous que je trouve cette fois? une des plus importantes questions de la vie humaine à résoudre en arpèges; une question qui, traitée avec quelque étendue, peut s'attaquer à tout, à la religion aussi bien qu'à la physiologie, à la philosophie aussi bien qu'à l'économie politique : *Vaut-il mieux être marié que garçon?* Ne me sentant capable de répondre à cette demande que par un interminable soupir, je préférai rappeler à mes auditeurs ce que dit un sage : « *Quelque détermination que l'on prenne, que l'on se marie ou que l'on reste célibataire, on est toujours sûr de s'en repentir.* »

Vous voyez, mon ami, que j'avais pris un excellent moyen pour jeter quelque gaieté dans un concert, ce plaisir si ennuyeux qu'il ressemble à un devoir; d'ailleurs, en ce pays des improvisations et des improvisateurs, n'était-ce pas le cas de dire mon : *Anch, Jo?*

Je serais ingrat si je n'ajoutais ici que le public de Milan a été d'une bienveillance à mon égard qui a dépassé de beaucoup mon attente, et que les marques de satisfaction dont il a été prodigue auraient suffi à combler un amour-propre plus exigeant que le mien. Vous savez ce que je pense des succès en général, des miens en particulier. Je ne le nie pas, il y a je ne sais quel puissant enchantement, je ne sais quelle jouissance orgueilleuse et tendre tout à la fois, dans l'exercice d'une faculté qui appelle à nous la pensée et le cœur des autres hommes; qui fait jaillir dans d'autres âmes des étincelles du feu dont la nôtre est consumée, des élans sympathiques qui l'entraînent irrésistiblement après nous vers les régions du beau, de l'idéal, vers Dieu. Parfois l'artiste étend, en imagination, cet effet produit sur quelques individus à la multitude; il se sent roi de toutes ces intelligences; il sent en lui une infiniment petite parcelle de la force créatrice; car par des sons il crée des émotions, des sentiments, des pensées. C'est un rêve sans doute, mais c'est un rêve qui ennoblit son existence. Ce fut aussi le mien aux jours de ma fervente jeunesse, alors que s'agitait en moi une vitalité surabondante qui me semblait devoir se répandre et se communiquer. Alors, je le confesse, j'ai souvent pris en pitié les mesquins triomphes de la vanité satisfaite; alors j'ai protesté amèrement contre les transports avec lesquels je voyais accueillir des œuvres sans conscience et sans portée; alors j'ai pleuré sur ce que d'autres appelaient mes succès, quand il m'était bien démontré que la foule accourait à l'artiste pour lui demander un amusement passager et non un sérieux enseignement de nobles intuitions. Alors je me suis senti presque également blessé me refusant de reconnaître des juges aussi frivoles, et par des louanges, et par les critiques; j'ai dit avec le poëte : « *Je ne veux ni de l'impertinence de leurs sifflets*, ni *de l'insolence de leurs applaudissements.* » Je resterai calme et » stoïque dans les alternatives du succès et de l'insuc- » cès, me défiant de l'un, indifférent à l'autre; c'est en » moi seul que je saurai trouver mon point d'appui; » ma conscience sera mon seul critérium. » C'était bien de l'orgueil sans contredit; mais rassurez-vous, l'orgueil indompté de la jeunesse ne dure pas; il va se resserrant et s'amoindrissant d'année en année; l'expérience le taille et le rogne jusqu'à ce qu'il soit arrivé aux proportions plus acceptables de la vanité. Ils sont en bien petit nombre, ceux qui ont traversé la vie et qui sont descendus au tombeau dans tout l'orgueil de leurs jeunes pensées, de leurs premiers desirs, de leurs vierges ambitions; les autres subissent l'effet du temps; leur cœur et leur esprit s'équilibrent dans une médiocrité raisonnable, dans la mesquine sagesse qu'enseigne la pratique des hommes.

Encore un peu de temps, et ce travail s'achèvera en moi comme en tant d'autres; encore un peu de temps, et je serai devenu ce qu'on appelle un homme sensé, c'est-à-dire..... mais Dieu me garde des définitions.

Il serait trop long de vous faire ici le *menu* détaillé des soirées musicales et des concerts auxquels j'assistai

Digitized by Google

activement ou passivement durant mon séjour à Milan. Je ne vous parlerai que d'un seul, celui que donna la comtesse Samoïloff, cette jeune et belle étrangère qui s'est choisi Milan pour patrie, et s'y est conquis, par son immense fortune et sa prodigue magnificence, une petite royauté sociale. Le peuple l'aime et l'invoque, parce que sa bienfaisante libéralité ne connaît point de bornes; la bourgeoisie a les yeux sur elle, parce qu'il y a quelque bizarrerie dans ses goûts et un certain faste autour de sa personne; ses pairs l'envient bien bas, parce que sa maison est un centre de plaisirs et d'amusements qui jette tout le reste dans l'ombre. Quand vous arrivez à Milan, le premier nom qui résonne à vos oreilles c'est celui de *la comtesse*. En quelque lieu que vous appellent vos affaires ou vos habitudes, depuis le salon de la duchesse Letta jusqu'à l'échoppe du cordonnier, on vous parle de *la comtesse*. Allez-vous chez un parfumeur, il vous offre l'essence que préfère *la comtesse*. Entrez-vous chez un papetier, il vous engage à acheter le papier dont se sert *la comtesse*. Regardez-vous un album du jour de l'an, il est dédié à *la comtesse*. Y a-t-il un attroupement dans la rue, c'est qu'on fait cercle autour de l'attelage russe et des chiens anglais de madame *la comtesse*; enfin, quand la comtesse éternue, tout Milan dit : Dieu vous bénisse!

Le concert qu'elle avait promis depuis longtemps était impatiemment attendu; on y devait entendre une grande cantatrice retirée du théâtre où elle n'a point été remplacée, Mme Pasta. Beaucoup de gens voulaient se donner le triste plaisir de comparer leur impression présente à leur émotion passée; de se dire, en opposant la femme de quarante ans à la femme de vingt-cinq : Voici ce qu'elle est; voilà ce qu'elle a été; d'autres plus jeunes, ne l'ayant jamais entendue, voulaient la mesurer à sa renommée; écrasante renommée, lourde à porter pour l'artiste alors que les années, en lui laissant peut-être la même force de sentir, lui enlèvent la faculté d'exprimer tout ce qu'il sent; alors que son talent conserve encore sa clarté, mais a perdu son rayonnement; que d'autres talents d'une sève plus jeune éveillent, par le seul attrait de la jeunesse, plus de sympathies que sa perfection stérile. Oh! c'est là une véritable mort pour l'artiste; mort lente, perfide, qui tarit goutte à goutte la source de poésie où se retrempait son existence. Que le siècle déplore ces morts prématurées qui lui ravissent de si précieuses jouissances; pour lui, il regarde jusqu'avec envie la destinée de Malibran, qui emporte au tombeau sa beauté, sa gloire, son génie, avant que le temps ne l'en ait dépouillée, et qu'autour d'elle les acclamations de la foule ne se soient éteintes en un indifférent silence; il envisage sans terreur le coup qui frappe Bellini à cette aurore du talent qui promet une radieuse journée; au moment où ses contemporains, applaudissant à son œuvre, l'acceptent comme le gage éclatant d'un plus glorieux avenir; et de fait, cette espérance laissée après soi ne vaut-elle pas toutes les réalités? L'imagination des hommes se plaît surtout à grandir et à embellir ce qui *aurait pu* être. La critique qui flétrit le présent n'a point de prise sur l'avenir; ils ne sont point à plaindre, ceux que la mort enlève à la décadence. Heureux le barde qui meurt en arrachant à la lyre son plus puissant accord. A ceux qui cueillirent au soleil de la jeunesse les plus fraîches fleurs de la vie, ne souhaitons pas les longs jours décolorés et la résignation, cette pâle fleur sans parfum, qui croît seule au désert aride de la vieillesse.

Dans cette soirée, Mme Pasta fut ce qu'elle a toujours été, ce qu'elle sera toujours, grande, noble, majestueuse. Poggi nous captiva tous par la pureté touchante de son organe et sa sensibilité exquise, Poggi est aujourd'hui un des meilleurs, si ce n'est le meilleur ténor de l'Italie. Le final de *la Lucia*, admirablement exécuté par Mme Pasta, Poggi et les comtes Belgiojoso, produisit, comme d'habitude, le plus grand effet. Le concert parut court, quoique plus de dix morceaux figurassent sur le programme. En un clin d'œil, tandis que l'on parcourait les appartements où le gothique et le rococo rivalisent, où les tableaux de Hayez et de Liparini se rencontrent avec les statues de Marchesi, dans une atmosphère embaumée, la salle de musique fut convertie en une délicieuse salle de bal. Un essaim de jolies femmes, avides de déployer plus à l'aise la fraîcheur ou le luxe de leur parure, s'y précipita. Les diamants, les fleurs, les gazes, les satins flottaient, papillonnaient, tourbillonnaient au son d'une entraînante valse de Strauss. C'était une éblouissante féerie.

J'essayai un instant de me laisser aller comme les autres à ce tourbillon de joie, d'ouvrir mes sens aux séductions de la fête, de prendre la part qui m'était due de ces bruyants amusements. J'aurais voulu me trouver jeune de la même façon que les autres se trouvaient jeunes, et sentir ma jeunesse à la frivolité du plaisir, comme je l'avais sentie souvent à l'âpreté de la souffrance. Mais en vain, la musique avait produit sur moi son effet accoutumé, elle m'avait isolé au milieu de tous; m'arrachant au monde visible, elle m'avait plongé dans les profondeurs de l'être intérieur. Les souvenirs récents d'une vie de travail et de solitude achevaient de me rendre insensible à l'attrait des plaisirs mondains; je me demandais ce que je venais faire au sein de cette élégante assemblée, pourquoi je me trouvais mêlé au tumulte du monde, ce qui m'amenait parmi les riches possesseurs de la terre? Ces questions, et bien d'autres que je m'adressais à part moi, me causèrent bientôt un insupportable malaise. Je me sentis si déplacé là où j'étais, si ennuyé, si embarrassé de mon personnage inutile, que je quittai la salle de danse pour aller me retirer à l'écart dans quelque coin délaissé de la foule. Je traversai plusieurs appartements occupés par des joueurs et des causeurs. Les bruits du bal diminuaient peu à peu à mesure que je m'éloignais; ils cessèrent entièrement quand je pénétrai dans un boudoir solitaire meublé en style gothique, à peine éclairé par les reflets d'une lampe d'albâtre qui s'éteignaient sur de sombres masses de plantes tropicales. Des fleurs étranges, pâles et belles, penchaient leurs calices et semblaient attristées de leur somptueux exil. Quelques-unes enroulaient leurs gracieuses spirales autour de légères grilles d'ébène, et parvenues en haut se laissaient retomber mélancoliques et comme découragées de ne point rencontrer l'air et la lumière des cieux. Je m'assis là, sur un vaste fauteuil : ses sculptures noires, ses formes ogivales transportaient ma fantaisie dans un âge écoulé, tandis que le parfum des fleurs exotiques m'apportait les tableaux de lointains climats. Je ne sais si, lassé de la veille et du bruit, je m'endormis dans ce silence poétique; je ne sais si mon imagination exaltée par la musique, si mes nerfs irrités par le thé vert et par la fantasmagorie de la fête me firent voir tout éveillé une apparition surnaturelle; ce qui est certain, c'est qu'au bout de très-peu de temps je perdis la conscience des réalités, le sentiment des lieux et du temps, et que je me vis tout-à-coup seul, errant dans un pays inconnu, au bord d'une mer agitée, sur une grève déserte.

Digitized by Google

Comme je faisais de vains efforts pour me rappeler de quelle manière et par quelle voie j'étais arrivé là, j'aperçus à quelques pas de moi, marchant sur le sable du rivage, une figure d'homme grande, sérieuse, pensive. Cet homme était jeune encore; pourtant son visage était pâle, son regard profond, ses joues amaigries. Il regardait à l'horizon avec une indicible expression d'anxiété et d'espérance. Une force magnétique m'attira sur ses traces. Il ne parut pas s'apercevoir que quelqu'un le suivît, et continua de marcher sans s'arrêter. Quoique son pas fût lent et mesuré, il franchissait par un mystère effrayant des distances incommensurables, et laissait derrière lui plaines, montagnes, forêts, vallées. L'atteindre était impossible, et pourtant je m'acharnais à le suivre. Plus j'allais, et plus il me semblait que mon existence était attachée à la sienne, que son souffle animait ma vie, qu'il avait le secret de ma destinée, que nous devions lui et moi nous confondre, nous transformer. Bientôt le ciel, pur et radieux au commencement de notre course, s'obscurcit. La campagne se dénudait de plus en plus. Nous nous trouvâmes au milieu d'une lande aride dont aucun arbre n'interrompait la monotone étendue, qu'aucune brise ne rafraîchissait, et qui souffrait immobile, sous le poids d'un jour terne et brûlant. La nature prenait à mes yeux un aspect lugubre. Un oiseau de plumage sombre, à la tête hideuse, traversa l'espace, et rasant mon visage, il poussa un sifflement aigu : c'était un cri de malédiction et d'ironie. Une inviolable terreur s'empara de moi : je me laissai tomber sur la terre desséchée, et je crus que j'allais mourir. Faisant alors un dernier effort, j'appelai..... qui? Celui que je ne connaissais point. Je le nommai cependant, mais ce nom, je ne m'en suis point souvenu. Lui, se tournant un instant vers moi, me regarda de loin avec compassion; puis, sans proférer une parole, il continua sa route. Me voyant ainsi abandonné, je poussai des cris désespérés, des hurlements de rage; mon pied se heurtait à la faucille d'un moissonneur, je la saisis et j'allais m'en frapper, quand l'inconnu s'arrêta encore. Cette fois, je me crus sauvé, je crus qu'il se laisserait toucher par mes supplications et mes ardentes prières. « Oh! qui que tu sois, lui criai-je, être incompréhen- » sible qui me fascines et qui m'absorbes tout entier, » dis-moi, dis-moi qui tu es? D'où viens-tu? Où » vas-tu? quel est le but de ta course, l'objet de ta » poursuite, le lieu de ton repos?... es-tu le condamné » que frappe une irrévocable sentence? es-tu le pèle- » rin plein d'espoir qui marche avec ardeur vers un » séjour de paix et de bénédiction? »

Le voyageur restait immobile. Il me fit signe qu'il allait parler : j'aperçus dans sa main un instrument d'une forme bizarre, dont le métal poli brillait comme un miroir ardent aux derniers rayons du soleil. Le vent du soir s'éleva; il m'apporta les accents de la lyre mystérieuse, accents brisés, accords interrompus, sans vagues et indéfinis, tantôt pareils aux brisements de la mer sur les récifs, tantôt au murmure des pins que fatigue la tempête, tantôt au bourdonnement confus qui s'élève au-dessus des ruches d'abeilles et des grands rassemblements d'hommes. Par intervalles ces accords se taisaient, et des paroles précises arrivaient à mon oreille :

« Cesse de te fatiguer à me suivre, un décevant es- » poir t'attache à mes pas; ne me demande point ce » que j'ignore. Le mystère que tu veux pénétrer ne » m'a point été révélé.

» Je viens d'un pays éloigné dont j'ai perdu toute » mémoire. J'ai descendu, longtemps, longtemps, les » flancs d'une haute montagne. J'ai traversé les fa- » meuses vallées; J'ai écouté le mugissement des va- » gues; j'ai fixé l'éclair qui fendait le nuage, tandis » qu'à mes pieds tombait le chêne séculaire; j'ai vu l'a- » valanche terrible écraser de sa masse le fort du pâtre » et le nid de la palombe; j'ai rafraîchi mes membres » fatigués dans le fleuve irrité qui venait de rompre ses » digues et d'inonder les moissons jaunissantes; j'ai en- » tendu l'enfant crier, la femme gémir, l'homme blas- » phémer.

» J'ai rencontré au désert le chacal, le vautour, la » hyène et le crocodile : — dans les sociétés humaines, » le tyran, les esclaves, le bourreau et le parricide.

. . . . . .

» Alors j'ai pris en dégoût une terre si vide de bénédiction et si pleine de larmes; j'ai hâté le pas; j'ai » marché, marché sans cesse, demandant aux lointains » horizons la patrie inconnue. . . . . .

. . . . . .

» Jusqu'ici tout est vain; j'aspire, je pressens; mais » rien n'apparaît encore; j'ignore si depuis tant de » temps je me suis rapproché du terme de ma course. » La force qui me pousse reste muette, elle ne m'en- » seigne point ma voie.

» Parfois la brise qui traverse les mers m'apporte d'in- » effables harmonies; je les écoute avec ravissement; » mais aussitôt que j'imagine les entendre plus près de » moi, elles s'éteignent dans le bruit discordant du tra- » vail des hommes.

» Parfois aussi, aux derniers feux du jour, les nuages » blancs qui ceignent les monts se colorent de teintes » transparentes. Leurs nuances indécises se modifient » incessamment en s'unissant l'une à l'autre, et pro- » duisent un indescriptible mouvement de couleur et » de lumière. On dirait des milliers d'âmes se transfi- » gurant et remontant vers les cieux. Mais le soleil qui » descend derrière la montagne rappelle à lui ces » magiques rayons; les nuages redeviennent épais, » lourds, opaques..... et je recommence à marcher » dans ma désolation et mon incertitude.

» Si c'est une puissance ennemie qui me harcèle et » me tourmente, pourquoi ces rêves divins, ces inex- » primables voluptés du désir? si c'est une volonté » bienfaisante qui m'attire, pourquoi m'abandonne-t- » elle aux angoisses du doute, aux déchirements d'une » espérance toujours vivace et toujours trompée?

» Adieu. — Ne cherche point à *savoir;* ton lot est » l'ignorance. Ne cherche pas à *pouvoir;* ton lot est » l'impuissance. Ne cherche pas à *jouir;* ton lot est » l'abstinence.

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Une secousse pareille à un choc électrique me fit revenir à moi. Je descendais les degrés de l'hôtel Samoïloff; la fête était terminée; quelques couples des danseurs les plus intrépides se hâtaient de regagner leur voiture. « Eh bien, Liszt, dit en passant près » de moi la jeune marquise G..... qu'avez-vous donc » à nous regarder ainsi? ne voulez-vous pas nous dire » bonsoir? Laissez-le, dit le duc de C..... qui l'ac- » compagnait; vous voyez qu'il ne nous reconnaît seu- » lement pas. Le démon de l'inspiration le tient; il m'a » tout l'air de composer en ce moment un *Requiem*, qui » ne pourra manquer d'être fort agréable; je gage que » ce matin il arrive à Como, très-persuadé qu'il est tou- » jours dans la rue qui mène à la *Bella Venezia*.

Digitized by Google

En rentrant chez moi, je m'assis au piano; le chant du *Wanderer* me revint à la mémoire; ce chant si triste, si poétique me frappa plus qu'il n'avait fait jusqu'alors. Il me sembla reconnaître une lointaine et secrète analogie entre les harmonies de Schubert et celles que j'avais entendues dans mon rêve.

Qu'eussiez-vous dit si, quelques jours après, vous m'eussiez aperçu à une fenêtre du *Corso*, grotesquement armé d'une longue cuillère d'étain, puisant sans relâche dant un sac à blé des *curiandoli* (1) que je jetais à la face de mes semblables avec une rage vraiment féroce? Avais-je donc perdu la raison? Étais-je devenu complétement fou? Oui, si vous m'accordez que toute la ville, au même moment, était fulle de la même folie; car au jour dont je vous parle, les derniers jours du carnaval, il n'est pas un individu, riche ou pauvre, grand seigneur ou manant, qui ne prenne sa part de ce singulier divertissement. Figures-vous, si vous le pouvez, toutes les fenêtres, tous les balcons, tous les forts d'une immense rue garnis d'hommes et de femmes couverts d'une poussière plâtreuse, jetant incessamment, pendant plusieurs heures, des *curiandoli* sur tous les passants; figurez-vous les voitures disparaissant sous cette grêle artificielle; une foule incroyable la défiant et la provoquant; une guerre établie de croisée à croisée, d'un côté de la rue à l'autre; une conjuration tacite contre les habits propres et les chapeaux neufs; une contagion de folie, de malin vouloir, de méchant plaisir; l'amour-propre engage à jeter et à recevoir le plus possible de ces bonbons d'arlequin. Tels sont les derniers jours du carnaval de Milan.

Si vous êtes spectateur oisif, vous jugerez pédantesquement: Voilà un plaisir stupide. Devenez acteur, la fièvre vous prend; vous ne cherchez plus ni philosophie ni logique là où il n'y a que mouvement et bruit. Et vous passez quelques heures en dehors de vous, ce qui n'est pas un mal pour beaucoup de gens.

Adieu, mon ami. Ma lampe s'éteint, le jour approche. Je me suis laissé aller à causer ainsi que nous avions coutume autrefois dans ma mansarde de la rue de Provence. Pauvre mansarde! ne l'avez-vous point oubliée? Vous souvenez-vous de ces douze pieds carrés toujours réjouis par le soleil, toujours encombrés d'indispensables inutilités, auxquelles l'esprit d'ordre et d'arrangement de mon excellente mère faisait une guerre si impitoyable? Vous souvient-il du gros Plutarque in-folio qui nous servait tour-à-tour de pupitre et de siége? Vous rappelez-vous nos bons gros rires sans cause, nos innombrables facéties, notre joie d'écolier quand nous allumions nos cigarres avec quelque article de critique qui me tançait vertement, tout en nous enseignant les principes esthétiques du beau? Tout cela vous est-il présent comme à moi? Votre pensée vient-elle parfois chercher l'ami absent pour le faire asseoir à vos côtés, partager vos travaux, applaudir à vos succès, sourire à vos joies? Oh! dites qu'il en est ainsi. Dites que rien n'est changé. Dites qu'à mon retour je retrouverai ma place à votre foyer, mon abri dans votre cœur. Dites aussi que j'entendrai de nouveau ces accords énergiques et vibrants, ces chants pleins de tendresse et de mélancolie que je n'ai jamais pu écouter sans me sentir profondément ému, et qui restent pour moi l'idéale expression de votre bienfaisante et fidèle amitié.

F. Liszt.

(1) Espèce d'anis en plâtre.

P. S. Cette lettre, que je croyais arrivée depuis des siècles à sa destination, je la retrouve oubliée sur mon bureau, au retour d'un voyage, ou plutôt d'une course que je viens de faire à Vienne; je ne veux pas la laisser partir sans y ajouter quelques mots sur mon séjour en Autriche.

Destin bizarre! depuis bientôt quinze ans que mon père avait abandonné son paisible toit, pour se jeter avec moi à travers le monde; depuis qu'échangeant l'obscure liberté de la vie rurale pour le glorieux servage de la vie artiste, il s'était fixé en France, comme dans le centre le plus propre à développer l'instinct musical que son naïf orgueil appelait mon génie, je m'étais habitué à considérer la France comme ma patrie, et j'avais cessé de me rappeler qu'il en était pour moi une autre. — Vous savez ce que sont les jours de la première jeunesse, cette période de la vie de l'homme qui s'écoule entre sa quinzième et sa vingt-cinquième année; c'est alors qu'il vit le plus en dehors de lui; que les individus, les choses, les lieux, exercent l'action la plus puissante sur son imagination. Tant de rayons partent de son cœur, il est dominé par une si fatale nécessité d'aimer, qu'il laisse une parcelle de lui à tout ce qui l'approche. A cette époque le jeune homme, étourdi par le tumulte de ses propres pensées, ne vit pas; il aspire à vivre. Tout en lui est curiosité, désir, inquiète aspiration, flux et reflux de volontés contraires. Il s'épuise dans le labyrinthe sans issue de ses passions désordonnées; tout ce qui est simple, facile, naturel, le fait sourire de pitié. Il dépasse tous les buts; il est avide de tous les obstacles; il dédaigne, et le bien qu'il pourrait faire, et les sentiments qui le rendraient heureux. Il est impitoyablement tourmenté par l'aiguillon de la jeunesse. Ce temps de fièvre ardente, de force vainement dépensée, de vitalité énergique et folle, je l'ai passé sur la terre de France. C'est elle aussi qui a reçu les cendres de mon père, et qui porte son tombeau, asile sacré de ma première douleur! — Comment ne me serais-je pas cru enfant d'une terre où j'avais tant souffert et tant aimé? Comment aurais-je pu songer qu'une autre qu'elle m'avait vu naître, que le sang qui coulait dans mes veines était le sang d'une autre race d'hommes, que les miens étaient ailleurs?...,

Une circonstance fortuite réveilla tout à coup le sentiment que je croyais éteint et qui n'était qu'assoupi. Je lus un matin à Venise, dans un journal allemand, le récit détaillé des désastres arrivés à Pesth. Cette lecture me causa une émotion franche. Je ressentis une compassion inaccoutumée, un vif et irrésistible besoin de secourir tant de malheureux. Que ferai-je pour eux? me disais-je; quel secours leur apporterai-je? je ne possède rien de ce qui rend puissant parmi les hommes. Je n'ai ni l'influence que donne la fortune, ni le pouvoir que donne la grandeur. N'importe; allons toujours, car je le sens, il n'y aura plus de repos pour mon cœur, plus de sommeil pour mes paupières, que je n'aie porté mon denier à cette immense misère. Qui sait, d'ailleurs, si le ciel ne bénira point ma chétive offrande? La main qui multiplia les pains dans le désert n'est point lassée. Dieu a peut-être renfermé plus de joie dans le denier de l'artiste que dans tout l'or du millionnaire.

Ce fut par ces émotions, par ces élans, que le sens du mot *patrie* me fut révélé. Je fis un retour subit sur le passé; je descendis dans mon cœur, et j'y retrouvai avec une joie inexprimable le trésor intact et pur des souvenirs d'enfance. Un paysage grandiose s'éleva de-

Digitized by Google

vant mes yeux : c'était la forêt bien connue, retentissant du cri des chasseurs ; c'était le Danube précipitant son cours à travers les rochers ; c'était les vastes prairies où paissaient librement les troupeaux pacifiques ; c'était la Hongrie, ce sol robuste et généreux qui porte de si nobles enfants ; c'était mon pays enfin ; car moi aussi, m'écriai-je dans un accès de patriotisme qui vous fera sourire, moi aussi j'appartiens à cette antique et forte race ; je suis un des fils de cette nation primitive, indomptée, qui semble réservée pour de meilleurs jours !.....

Elle fut toujours héroïque et fière, cette race. Les grands sentiments furent toujours à l'aise dans ces larges poitrines. Ces fronts altiers ne sont point faits pour l'ignorance et la servitude. Plus heureux que d'autres, leur intelligence n'a point été éblouie de lueurs trompeuses ; ils n'ont point égaré leurs pieds dans de fausses voies ; leur oreille n'a point écouté de faux prophètes. On ne leur a point dit : « Le Christ est ici, il est là.... » Ils dorment..... mais qu'une voix puissante les réveille, oh ! comme leur esprit s'emparera de la vérité ! comme ils lui feront dans leur poitrine un redoutable asile ! comme leurs bras nerveux sauront la défendre ! Un glorieux avenir les attend, parce qu'ils sont bons et forts, et que rien n'a usé leur volonté, ni fatigué vainement leur espérance.

O ma sauvage et lointaine patrie ! ô mes amis inconnus ! ô ma vaste famille ! un cri de ta douleur m'a rappelé vers toi ; mes entrailles se sont émues de compassion, et j'ai baissé la tête, honteux de t'avoir si longtemps oubliée..... Pourquoi donc un destin sévère m'arrête-t-il ? — Un autre cri de souffrance, un accent affaibli mais tout-puissant sur moi me fait tressaillir. C'est la voix qui m'est chère, la seule qui ne m'appela jamais en vain..... Je m'éloigne encore, ô ma patrie regrettée ! mais cette fois, ce n'est plus avec l'insoucieux contentement de l'enfant qui court au-devant de la nouveauté, cette fée charmante qui le séduit et le trompe ; c'est avec le cœur troublé, les yeux obscurcis, car je sais maintenant combien de pieux vouloirs, de nobles résolutions, ont été émoussés par le froissement d'une société égoïste et frivole, combien de saintes pensées ont été balayées au loin par le vent de la dispersion, et je n'aspire plus qu'à recueillir ma vie dans tes vierges solitudes, à la retremper dans la simplicité des mœurs rustiques, à la purifier dans l'oubli de la multitude, afin de descendre au tombeau un peu moins chargé de ces coupables ennuis que l'expérience amasse sur la tête de l'homme.

— Je partis pour Vienne le 7 avril. Mon intention était d'y donner deux concerts : le premier au bénéfice de mes compatriotes, l'autre pour payer mes frais de route ; puis de m'enfoncer seul, à pied, le sac sur le dos, dans les parties les plus désertes de la Hongrie. Il n'en fut point ainsi. Mon ami Tobias en ordonna autrement. Il est nécessaire que vous sachiez quelle espèce d'homme est mon ami Tobias. Il est un peu *gros*, il est un peu *gras*, mais il n'est nullement bête, je vous en réponds. Son visage arrondi, qui rappelle celui de Hummel, est éclairé par deux petits yeux gris d'une extrême finesse ; son coin de bouche trahit une causticité pleine de bonhomie. Ses habitudes sont paisibles, ses manières cordiales. Sans s'agiter le moins du monde, il trouve moyen d'expédier une foule d'affaires, et de rendre énormément de services. Ses éditions sont remarquablement correctes et soignées.

Je ne l'avais jamais vu ; pourtant il m'ouvrit ses bras et fêta mon retour comme celui de l'Enfant prodigue. S'étant bientôt aperçu que j'étais d'un naturel trop impétueux, d'un esprit trop logique, d'un caractère trop absolu pour la pratique de la vie, surtout de la vie musicale, il s'empara de moi comme d'une chose, me fit abdiquer entre ses mains toute volonté, renoncer à toute réflexion. Je ne m'en trouvai point mal. Avec sa lente persévérance et sa tranquille activité, il leva toutes les difficultés, me sauva tous les ennuis, m'épargna toutes les démarches ; seulement, au lieu de m'arranger *un* concert, ainsi que nous en étions convenus, il reçut en tapinois des souscriptions pour un *second*, puis pour un *dixième concert*, tout cela dans l'espace d'un mois ; il y avait de quoi exténuer, épuiser, anéantir une force plus résistante que la mienne, car dans chacun de ces concerts je figurais au moins trois fois sur le programme ; mais je fus si puissamment, si constamment soutenu par la sympathie du public, que je ne m'aperçus d'aucune fatigue. Devant un auditoire aussi intelligent, aussi bienveillant, je n'étais jamais arrêté par la crainte de n'être pas compris ; je pus sans témérité jouer les compositions les plus sérieuses de Beethoven, de Weber, de Hummel, de Moschelès, de Chopin ; des fragments de la symphonie fantastique de Berlioz, les fugues de Scarlatti, de Hændel ; enfin ces chères études, ces enfants bien-aimés qui avaient paru si monstrueux aux habitués de la Scala. Je dois le dire : depuis que je joue du piano, dans mes fréquents contacts avec les dilettanti de tous les pays, je n'ai point rencontré de public aussi sympathique que celui de Vienne ; il est enthousiaste sans aveuglement, sévère sans injustice ; son éclectisme judicieux admet tous les genres et ne repousse rien par prévention. S'il y avait à Vienne un peu plus de mouvement et d'activité, un peu plus de *savoir-faire* dont il y a peut-être trop à Paris, Vienne deviendrait sans contredit le centre du monde musical.

Il n'y a pas d'année où les Viennois ne soient visités par deux ou trois artistes de renom. Je m'y rencontrai avec Thalberg, qui malheureusement ne s'y fit point entendre. M. Kalkbrenner y était annoncé, mais nous apprîmes à notre grand regret qu'arrivé à Munich, au lieu de continuer son voyage, il reprenait la route de France. Je fus encore à temps pour connaître une jeune et intéressante pianiste, Mlle Clara Wiek, qui avait obtenu l'hiver précédent de très-beaux et de très-légitimes succès. Son talent me charma ; il y a chez elle une supériorité réelle, un sentiment profond et vrai, une élévation constante. La manière remarquable dont elle exécuta la fameuse sonate en *fa* mineur de Beethoven inspira à un grand poëte tragique, Grillparzer, les vers que je vous transcrits et vous traduits ici :

Ein Wundermann, der Welt, des Lebens satt,
Schloss seine Zauber grollend ein
In test verwahrten, demantarthen Schrein,
Und warf den Schluessel in das Meer und starb.
Die menschlein muhen sich geschueftig ab,
Umsonst, Kein Speerzeug loest das harte Schloss,
Und seine Zauber schlafen wie ihr Meister.
Ein Schæferkind, am Strand der Meeres spielend,
Sieht zu der hastig unberuef'nen Jagd.
Sinnvoll gedankenlos, wie Mædchen sind
Senkt sie die weissen Finger in die Flut,
Und fasst, und hebt, und hat's. Es ist der Schluessel !
Auf springt sie, auf, mit hoehern Herzensschlagen,
Der Schrein blinkt wie uns Augen ihr entgegen.
Der Schluessel passt, der Dekel fliegt. Die Geister,
Sie steigen auf und senken dienend sich
Der anmutreichen, anschuldsvollen Herrin,
Die sie mit weissen Fingern, spielend, lenkt.

« Un enchanteur, las du monde et de la vie, renferma

ses sortilèges dans une cassette de diamant, dont il jeta la clef à la mer, et mourut.

» Les pauvres humains s'épuisèrent en vaines recherches; aucun instrument n'ouvrait la forte serrure, et les enchantements dormaient avec leur maître.

» Une enfant des vallées, se jouant au bord de la mer, voit ces inquiètes et inutiles poursuites. Rêveuse, insouciante, comme sont les jeunes filles, elle plonge dans les flots ses doigts de neige, rencontre un objet inconnu, le saisit, le tire hors de l'onde..... O surprise! sa main tient la clef magique!

» Elle s'élance joyeuse; son cœur palpite, plein d'impatients désirs; la cassette luit pour elle d'un éclat merveilleux; le ressort cède..... Les génies s'élèvent dans l'air, puis s'abaissent respectueusement devant la gracieuse et virginale souveraine, qui les conduit de sa main blanche et les dirige à son gré, en se jouant. »

Je retrouvai au théâtre italien, qui est fort à la mode, la troupe de Milan augmentée de Poggi, dont le talent et les succès n'ont point trompé mon attente. Dans les salons, j'entendis avec un plaisir très-vif et souvent une émotion qui allait jusqu'aux larmes, un amateur, le baron de Schousteio, dire les Lieder de Schubert. La traduction française ne nous donne qu'une idée bien imparfaite de ce qu'est l'union de ces poésies presque toutes extrêmement belles, avec la musique de Schubert, le musicien le plus poëte qui fut jamais. La langue allemande est admirable dans l'ordre du sentiment; peut-être aussi n'y a-t-il qu'un Allemand qui sache bien comprendre la naïveté et la fantaisie de plusieurs de ces compositions, leur charme capricieux, leur abandon mélancolique. Le baron de Schousteio les déclame avec la science d'un grand artiste, et les chante avec la sensibilité simple d'un amateur qui se laisse aller à ses émotions sans se préoccuper du public. Un des meilleurs souhaits que je puisse vous faire, mon ami, c'est que vous alliez à Vienne, ou qu'il aille à Paris, et que nous ayons alors le bonheur de l'entendre ensemble.

Ne me demandez rien de plus sur Vienne, je ne saurais vous parler ni des hommes, que je n'ai vus qu'à la hâte; ni des choses que je n'ai point vues du tout; toujours entouré d'excellents amis qui ne s'occupaient que de moi, toujours obsédé par le bruit de ma propre musique, toujours à la veille ou au lendemain d'un concert, j'y ai vécu d'une façon beaucoup trop excentrique pour avoir le droit d'en dire autre chose, si ce n'est que j'emporte les meilleurs souvenirs de mon séjour et le regret qu'il ait été de si peu de durée.

Adieu encore une fois; voici un *post-scriptum* plus long que ma lettre; je me hâte de jeter tout ce paquet à la poste, afin de n'être point tenté de vous faire entre parenthèses le récit d'un voyage à Constantinople.

F. Liszt.

TE DEUM A NOTRE-DAME.

En ordonnant qu'un *Te Deum* solennel serait exécuté, parmi les réjouissances, qui venaient saluer la naissance du comte de Paris, et en choisissant, au milieu de tant d'œuvres musicales, l'œuvre d'un musicien mort, le travail d'un glorieux représentant de l'école française, le gouvernement a fait un acte de bonne justice. Lorsqu'on voit tous les vingt ans que les ouvrages les plus grands sont oubliés; lorsque des œuvres nées avec la beauté, la force et l'intelligence, tout ce qui constitue la vie, tombent et meurent devant l'indifférence publique, il est consolant pour l'art que quelques hommes osent opposer au goût capricieux de la mode le culte de tout ce qui fut grand. Certes nous ne voulons pas que l'amour du passé fasse oublier l'avenir, nous ne voulons pas que les pères pèsent sur les enfants jusqu'à les écraser; mais nous voulons que dans les cérémonies d'apparat, alors que pour célébrer des événements qui n'arrivent guère qu'une fois par règne ou évoque tous les vieux souvenirs; nous voulons, disons-nous, que les œuvres consacrées par le temps soient exécutées, afin qu'en servant d'enseignement au présent elles puissent attester de notre amour et de notre vénération pour tous les monuments de l'art.

Cette idée a depuis longtemps été acceptée par beaucoup de pays. En Italie, nous voyons Palestrina, cette belle couronne du seizième siècle, incessamment vénéré. C'est avec la musique de Hændel et de Bach que l'Angleterre et l'Allemagne embellissent leurs fêtes. Nous espérons que parmi nous il en sera bientôt ainsi; car en exécutant mardi dernier une œuvre de Le Sueur, on nous a montré qu'en France il y avait des hommes dignes de s'asseoir à côté des beaux représentants de l'art italien et allemand.

Dans le *Te Deum* de Le Sueur, comme dans ses autres œuvres, c'est toujours cette manière large et imposante, ce faire grandiose et religieux qui convient si bien aux cérémonies du culte catholique et aux vastes cathédrales. Ici comme ailleurs nous avons retrouvé des modulations souvent neuves, quoique toujours pures et correctes, un enchaînement d'accords savants et inattendus, une phrase aux nobles proportions, fortement accusée et s'harmonisant sans cesse aux paroles du texte sacré. Toutes ces rares qualités, qu'on rencontre à chaque instant dans la musique religieuse du maître et qui sont le cachet de son talent, pouvant se développer à l'aise dans la métropole, ont produit un grand effet. Le premier morceau, composé sur une belle mélodie, est conduit avec une puissante habileté : toutes les voix ensemble d'abord font entendre le motif, puis, pour exécuter un beau travail, de riches épisodes, des imitations savantes, elles se divisent, se groupent jusqu'à ce que, réunies dans une péroraison chaleureuse, elles fassent entendre encore le motif. La pédale, placée, non pas sur la dominante, comme certains musiciens l'auraient fait, mais sur la tonique *si* bémol, révèle partout ce qu'elle a d'inattendu, la vigueur et l'expression de la *coda*. Pendant ce temps l'orchestre dit un dessin contraint que Le Sueur a traité en motif principal. Comme l'idée mélodique, l'idée instrumentale est accompagnée de contre-sujets et d'imitations, et cette belle combinaison, qui aurait pu nuire à la clarté, est écrite avec tant d'art, qu'elle fait de l'œuvre entière un morceau de haute expression et d'un bon sentiment religieux. L'*Urbs beata* qui, au sacre de Charles X, fut répété deux fois, honneur bien rare dans les fastes de la musique sacrée, est écrit de verve et comme d'un seul jet. Le *Quis enarrabit* est une fugue réelle faite dans les règles les plus sévères de l'école, une fugue avec son expusition, sa strette, sa pédale et ses divertissements. Mais cependant si Le Sueur a conservé tout ce qui constitue la forme de la fugue, il en a changé le style autant que possible, et, au lieu des chants insignifiants, des calculs glacés qui composent ordinairement ce morceau scientifique, il a mis des masses puissantes, des dessins vigoureux, une bonne mélodie, et les a si bien réunis ensemble, qu'ils ont excité des émotions que le génie seul peut faire éprouver.

Pour nous, en entendant toutes ces belles pages, en écoutant le calme et l'enthousiasme qui y règnent, il nous a semblé qu'elles avaient été écrites sous l'inspiration divine, dans une époque religieuse, alors que, pleins de foi et d'amour, les hommes savaient parler la langue du Très-Haut. P**.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE BRUXELLES.

Chaque année ramène ces exercices, où le public est admis à juger des progrès et du talent de l'excellente école de musique dirigée par M. Fétis. Ces progrès ne sont pas toujours ce qu'on désirerait qu'ils fussent; les talents ne sont pas toujours ce qu'on attend de l'habileté des professeurs, mais les talents des artistes ont pour base une organisation plus ou moins heureuse. Cette organisation est variable; lorsque le professeur ne rencontre pas dans son élève les qualités qui seules peuvent l'élever au-dessus de la médiocrité, tout son savoir ne saurait triompher de ce vice essentiel d'organisation. Au reste, ce n'est pas sur les concours d'une année qu'il faut se former une idée de l'état plus ou moins florissant d'un Conservatoire. En effet, il est rare que la même classe produise plusieurs années de suite des élèves également distingués.

Le solfége est maintenant une des parties les plus brillantes de l'enseignement au Conservatoire de Bruxelles; il faut en féliciter la Belgique musicale, car sans le solfége point de lecteurs, point de musiciens, et conséquemment point de bonne exécution. Il y a quelques années les bons lecteurs étaient fort rares; ils se multiplient de manière à faire espérer pour l'avenir des chants et des orchestres excellents. Cinq prix et trois accessits prouvent que cette branche de l'enseignement n'a pas été plus négligée cette année que les précédentes.

Les concours d'instruments à vent ont été satisfaisants dans l'ensemble. Un premier prix et deux seconds dans la classe de flûte, un second prix de basson, un second prix de clarinette, un premier prix de cornet à piston, un second d'ophicléide, sont des résultats dont le Conservatoire de Bruxelles a lieu de se féliciter. La faiblesse des concours de cor et de hautbois n'a pas permis que des prix fussent décernés cette année. La classe de piano est dans un état de prospérité, dont trois prix et deux accessits sont des preuves suffisantes.

Il y avait beaucoup à faire pour améliorer l'étude de la contre-basse à Bruxelles; les orchestres manquaient absolument de ces instruments, sans lesquels il n'y a pas de bonne musique instrumentale possible. Le Conservatoire ne possède que depuis deux ans une classe de contre-basse; le concours de cette année a été la réalisation d'un grand progrès, et donne des espérances fondées pour l'avenir. Un premier prix et deux seconds ont été remportés par les concurrents.

Il n'y a point de discussion sur l'école française du violon; on est forcé d'avouer que cette école est la plus florissante de l'Europe, et que les violonistes des orchestres de Paris n'ont pas eu de rivaux jusqu'à cette heure. En effet, si les artistes d'un ordre supérieur sont rares en France, comme ils le sont partout, il faut avouer que nul pays ne renferme un si grand nombre d'exécutants habiles sur le violon. Les progrès des classes de violon du Conservatoire de Bruxelles permettent d'espérer que la Belgique n'aura bientôt que peu de chose à envier à la France sous ce rapport. Les brillants concerts donnés depuis deux ans par cet établissement, comparés à ceux que l'on entendait autrefois à Bruxelles, attestent qu'il n'y a pas de bonne musique instrumentale d'ensemble, si les exécutants ne sortent d'une même école et n'ont été formés par un système d'enseignement unique. Le talent des élèves qui ont obtenu le premier et le second prix de violon les rendait tout-à-fait dignes de cette distinction.

De toutes les parties de l'enseignement d'un Conservatoire, le chant est celle qui excite le plus l'attention du public, parce que l'avenir des théâtres est intéressé à sa prospérité. Ce n'est donc pas sans étonnement que les auditeurs habituels des concours ont remarqué que le chant n'était pas appelé cette année à faire partie de ces exercices. Nous croyons que l'on comprendra facilement les motifs de cette exclusion. Un excellent professeur de chant a été appelé par M. Fétis pour mettre l'enseignement de cet art difficile à la hauteur des différentes parties instrumentales. M. Géraldy a commencé, depuis trois mois seulement, ses cours, où il a opéré des réformes radicales. Ce n'est pas dans un laps de temps si peu considérable que l'on pouvait espérer des résultats complets. Aussi M. Fétis a-t-il préféré suspendre d'une année les concours de chant, afin que les progrès des élèves pussent témoigner de l'excellence de la méthode par laquelle ils sont enseignés, lorsqu'ils auront eu le temps moral d'en éprouver l'efficacité. Cette sage mesure a été approuvée sans réserve par les gens de goût.

Les classes de composition ont eu de brillants concours; quatre prix ont été décernés. On sait que M. Fétis s'est réservé cette partie de l'enseignement, et qu'un excellent cercle de compositeurs belges se forme sous sa direction. R**.

BIOGRAPHIE MUSICALE MODERNE.

LES MAITRES DE CHAPELLE. M. MATHIEU.

Les gens du monde connaissent depuis longtemps la biographie des compositeurs dramatiques contemporains, mais ils ignorent complétement les particularités, et même jusqu'aux titres des ouvrages des maîtres de chapelle de notre pays.

La tiédeur du public pour tout ce qui n'offre pas un plaisir matériel, et surtout l'état de dégradation dans lequel l'art musical religieux est tombé dans presque toute la France, expliquent, jusqu'à un certain point, le peu de popularité dont jouissent les musiciens consciencieux qui se sont livrés avec courage à la composition d'œuvres sacrées, si longues à élaborer et si peu estimées ce qu'elles méritent. C'est donc pour les venger de l'injuste oubli auquel les critiques de l'art semblent les vouer, par indifférence sans doute, que nous voulons élever aujourd'hui notre voix en leur faveur; et, parmi tous les maîtres de chapelle de cette époque, nous ne pouvions mieux commencer qu'en donnant la biographie rapide de M. Mathieu, vieillard respectable, et grand artiste dont la modestie rehausse encore les talents.

M. Mathieu (Jean-Baptiste) naquit le 2 janvier 1762, à Billone en Auvergne; et ce fut M. Cardot, maître de musique de la collégiale de sa ville natale, qui lui enseigna les premiers éléments de la musique.

En 1779, M. Mathieu entra dans la musique des Gardes-Françaises en qualité d'élève; et ses progrès sur

Digitized by Google

le serpent y furent si rapides, qu'il exécuta souvent en public des concertns de flûte de Devienne sur cet ingrat instrument. C'est de cette époque que date l'introduction du serpent dans la musique militaire.

N'ayant que 3 fr. par mois de haute paie, il était impossible au jeune virtuose serpentiste d'obtenir des leçons des compositeurs parisiens; mais son génie suppléa aux conseils théoriques dont il était obligé pécuniairement de se priver, et avec le seul secours de l'algèbre il étudia la composition.

Une douloureuse maladie le retint six mois à l'hôpital de son régiment; et les médecins, l'ayant pris en amitié à cause de l'aptitude qu'il avait à étudier pendant les moments de répit que lui donnait son affection nerveuse, firent durer à dessein la convalescence de M. Mathieu, qui, n'ayant aucune notion de la guitare avant son entrée à l'infirmerie, en sortit, au bout de six mois de séjour, l'un des plus forts guitaristes du temps.

M. Mathieu s'assura bientôt une honorable existence, grâces à sa bienheureuse guitare et aux leçons lucratives que son nouveau talent lui procura.

Il quitta le carré du bataillon des Gardes-Françaises pour entrer dans le chœur de Saint-Eustache, où il fut premier serpentiste jusqu' à la fermeture des églises.

Possédant à fond la science musicale, et l'un des premiers contrepointistes de son époque, M. Mathieu fut nommé professeur au Conservatoire de musique, que M. Sarrèt venait de fonder, afin de sauver l'art musical d'une ruine certaine par l'anéantissement récent des maîtrises en France.

En 1809, M. Mathieu fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Versailles; et c'est dans ce poste honorable qu'il a, pendant trente ans, contribué, par ses belles et sages compositions, aux solennités des cérémonies religieuses, et que, par ses savantes leçons, il a formé une foule d'excellents élèves.

Ayant été professeur de musique à l'institution des Aveugles, M. Mathieu composa expressément pour ses intéressants élèves un petit opéra : *la Ruse d'Aveugles*, qui, joué au *naturel* par des comédiens non clairvoyants, obtint un très-grand succès. C'est le 2 nivôse, an V de la république, que cet opéra fut représenté, rue Saint-Victor.

Les goûts, les mœurs tranquilles de M. Mathieu, et, avant tout, la spécialité de ses études de la musique sacrée et des hautes spéculations de l'art devaient le rendre très-apte à remplir la place de maître de chapelle de Versailles; aussi, les admirateurs de son beau talent, que les glaces de l'âge n'ont pu refroidir, l'ont-ils vu, avec peine, être mis à la retraite après trente ans d'honorables travaux.

Le Sieur, dont le jugement ne peut être suspect, tant il y avait de franchise dans toutes ses paroles, faisait un tel cas du talent de M. Mathieu, qu'un jour, après avoir assisté à l'exécution d'une messe de ce dernier, il lui dit en le serrant dans ses bras : « Ce n'est pas à Versailles que vous devriez être maître de chapelle, mais bien à la chapelle du roi de France! »

La nomenclature des œuvres de ce compositeur est très-étendue. Outre plusieurs recueils de musique instrumentale, il a écrit environ dix mille leçons de solfége, beaucoup de musique d'église, parmi laquelle on remarque une collection de cinq Messes solennelles, dont celle en *fa* passe pour le chef-d'œuvre d'une noble et sainte inspiration.

L'art didactique doit aussi à M. Mathieu la traduction du *Dodécacorde*, de Glareau, et la mise en partition de musique ancienne et du moyen-âge. « Ces différents ouvrages, a dit M. Fétis dans son estimable *Revue musicale*, ne pouvaient être traduits, en France, que par trois artistes ayant assez d'érudition et de science musicale : Cherubini, Mathieu et Perne. »

Enfin, M. Mathieu vient tout récemment de publier une *Méthode de plain-chant*, dont l'importance est telle à nos yeux, qu'il faut au moins un article spécial pour en donner une idée satisfaisante au public.

Nous réservons donc cette intéressante analyse pour notre plus prochain compte-rendu bibliographique.

Terminons cette trop courte biographie, en disant que M. Mathieu, sans avoir jamais eu de ces aventures romanesques qui accidentent la vie des grands artistes, a toute la bonhomie et la candeur qu'on aime à rencontrer dans la vie des La Fontaine, des Newton et des Sacchini.

L'art musical étant l'objet de toutes les pensées de cet artiste philosophe, cette concentration d'idées vers le même objet le rend étranger à tout ce qui se passe autour de lui. Ainsi, on l'a surpris souvent, par un hiver rigoureux, jouant de sa guitare après minuit sur la place d'Armes de Versailles, où il attendait ordinairement son fils après la sortie du spectacle; et un jour, trop animé par la composition d'une de ses messes, il eût été infailliblement la victime d'un effroyable incendie qui le minait dans sa chambre, sans l'heureuse arrivée de sa femme. « Quelle imprudence! s'écria-t-elle; quoi! tu écris tandis que ta soutane brûle! — Je croyais, répondit tranquillement le distrait maître de chapelle, que c'était l'excès du travail qui m'échauffait par trop, et j'allais me promettre de ne plus m'y livrer avec tant de persévérance. »

A. Elwart.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Strasbourg, le 28 août 1838.

Théâtre. — Est-il une seule ville de France qui puisse se glorifier, comme Strasbourg, de jouir des productions lyriques de tous les pays? Dans l'espace de deux mois, c'est-à-dire du 13 mai au 15 juillet dernier, voici les ouvrages qui ont été successivement représentés sur notre théâtre :

1° Du répertoire français : *Robert-le-Diable* (Meyerbeer); *Guillaume Tell* (Rossini); *la Muette de Portici* (Auber); *le Postillon de Longjumeau* (Adam);

2° Du répertoire allemand : *Freyschütz Euryanthe*, Oberon (Wéber); *Don Juan*, *la Flûte enchantée* (Mozart); *le Vampire* (Marschner);

3° Du répertoire italien : *la Sonnambula*, *la Norma*, *Montechi e Capuletti* ou *Romeo*, *i Puritani*, *la Straniera*, *il Pirata* (Bellini); *Otello* (Rossini).

Il est vrai que la partie vocale de ces ouvrages est chantée en langue allemande par la troupe complète d'opéra que nous possédons, et que, grâce aux exigences toujours croissantes de nos artistes lyriques français, nous allons conserver pendant la présente année; mais la supériorité de l'exécution matérielle, n'en déplaise à quelques oreilles glossophobes, dédommage amplement les amateurs de musique et de spectacle d'une différence de langage le plus souvent inintelligible, quelle que soit la langue dans laquelle on chante, principalement dans les morceaux d'ensemble du grand opéra. L'attrait des représentations dont nous parlons a été rehaussé, pendant la saison la plus défavorable de l'année, par la présence d'une des pre-

Digitized by Google

mières célébrités de l'Allemagne : nous voulons parler de Mlle de Hasselt, première cantatrice, venant du théâtre royal de Munich. Comme dans sa tournée elle ne manquera pas de visiter Paris, après avoir quitté Vienne, où elle s'est rendue après son départ de Strasbourg et son passage par Carlsruhe et Francfort, il ne sera point hors de propos de parler plus amplement de cette cantatrice extraordinaire.

Anne-Marie-Guillaume Van Hasselt, née à Amsterdam le 15 juillet 1813, vint en Allemagne dans sa dixième année, et reçut sa première instruction musicale à Francfort et à Offenbach, où elle resta jusqu'en 1828. Son oncle, M. Maritz, ami éclairé des arts, la plaça alors à Carlsruhe, où elle continua ses études, guidée par le célèbre chanteur Jos. Fiseler, basse-taille. Vers la fin de l'année 1829, elle se rendit, avec son oncle, à Florence, où elle prit les leçons les plus assidues de Pierre Romani, l'un des maîtres de chant les plus distingués de l'Italie, qui acheva, au bout de dix mois, son éducation musicale. Le 29 octobre 1831, Mlle de Hasselt débuta sur le théâtre de Trieste par le rôle d'Elzire, dans l'opéra *gli Arabi nelle Gallie*, de Pacini; elle y fut engagée comme prima dona, et chanta avec le ténor David; dès son début, son succès fut extraordinaire. Après la fin de la saison elle visita d'autres villes de l'Italie, et fut engagée, pour les concerts, à Vicence. C'est là qu'elle eut occasion de chanter avec Rubini, engagé pour les mêmes concerts. Pour le carnaval de 1832, elle fut engagée comme prima dona au théâtre de Carlo-Felice, à Gênes, où son succès fut tel qu'elle fut réengagée de suite pour le printemps, jusqu'au 30 juin. Dans la même année elle retourna en Allemagne. Arrivée à Munich, elle chanta dans un concert à l'Odéon, en présence de la cour, trois scènes de genres différents. Accueillie avec un succès d'enthousiasme, elle fut engagée au théâtre royal, et débuta par le rôle d'*Imogène*, dans le *Pirate*, de Bellini.

C'est dans ce rôle que nous l'avons admirée à Strasbourg, ainsi que dans d'autres de genres tout à fait opposés, tels que Julia dans *Roméo*, Mathilde dans *Guillaume Tell*, Isabelle dans *Robert*, *Norma*, Madeleine dans le *Postillon de Longjumeau*. La voix de mademoiselle de Hasselt est un soprano d'une étendue de près de trois octaves, très-agréablement timbrée; lorsque, dans les morceaux de force, elle est obligée d'enfler les sons, sa voix domine le *fortissimo* de l'orchestre, sans qu'elle paraisse faire de grands efforts. Sa roulade et sa cadence sont surtout d'une grande perfection; un excellent mécanisme, une certaine nouveauté dans le choix des fioritures (vivement applaudis dans *Robert* et *Guillaume Tell*), et un talent dramatique remarquable (témoin la scène de Julia dans le second acte de *Roméo*, où elle se traîne et s'évanouit aux pieds de son père), voilà ce qui a valu à cette grande cantatrice dramatique les applaudissements, les couronnes et les rappels sur la scène.

Parmi les autres sujets de la troupe, Mme Janick, première chanteuse à roulades, mérite une mention particulière : elle est une grande et belle Allemande, au *port de reine*, comme on disait jadis. Maîtresse de sa voix sonore, elle appuie et sait se maintenir à volonté sur une note, au milieu d'une roulade, sans aucun effort; sa méthode est pure comme ses intonations, qu'elle aborde, même dans les notes supérieures, avec une assurance remarquable. Elle a fait le plus grand plaisir dans les rôles de *Norma*, de *Roméo*, de *la Straniera*, et de *Desdémona*, non-seulement comme chanteuse, mais comme artiste dramatique. Pour ne pas trop étendre cet article, nous citerons encore avec distinction M. Brassin, barytons possédant une voix forte et très-agréablement timbrée, jouissant des faveurs particulières du public. Dans le rôle de *Guillaume Tell*, il était admirable. Du reste, la troupe offre un ensemble parfait et un chœur composé d'une trentaine de bonnes voix, observant les moindres nuances, qualité que nous avons rarement trouvée dans les choristes. La perfection dans cette partie de l'art musical doit être attribuée à l'habile régisseur de l'Opéra, M. Kaibel, et au chef d'orchestre M. Reiter, compositeur et virtuose sur le violon de haut mérite. La saison défavorable ayant fait suspendre les représentations, leur reprise va avoir lieu dans les premiers jours de septembre. Nous voyons avec plaisir dans le prospectus qui vient d'être publié, donnant le tableau de la troupe de comédie française, que l'opéra allemand a profité de la suspension pour étudier des nouveautés, et que nous allons faire connaissance avec deux compositeurs dont les ouvrages (du moins à grand orchestre) nous sont inconnus; savoir : *Anna Bolena*, de Donizetti, et *le Camp de Grenade*, de C. Kreutzer. Il est donc encore vrai de dire qu'aucune ville de France n'est en possession d'un répertoire aussi varié que Strasbourg.

R''.

CANTATE COMPOSÉE PAR M. PH. HŒRTER.

Paroles de M. A. Lamey.

Strasbourg, le 14 août 1838.

Le Gymnase protestant de Strasbourg vient de célébrer son troisième jubilé séculaire. La musique ne pouvait lui faire faute pour une pareille solennité, car, dès l'origine, elle a été comprise dans le programme de ses leçons. Environ un demi-siècle après sa fondation, cette institution offrit l'exemple, unique peut-être dans l'histoire littéraire, d'un professeur qui passa de l'enseignement des lettres à celui de la musique, et qui sut dès lors conquérir un nom distingué dans le monde artiste de son époque. C'était Ch.-T. Walliser, né à Strasbourg en 1568, mort en 1648, et parfaitement inconnu aujourd'hui : Le professeur actuel de musique, M. Ph. Hœrter, a donc aussi payé son tribut aux mânes des hommes méritoires qui ont su fonder une institution debout encore après une épreuve de trois siècles, et il faudrait toujours lui savoir gré de l'intention, lors même qu'il n'en serait pas sorti une œuvre aussi distinguée que sa cantate. Elle se compose des morceaux suivants :

Introduction. — *Maestoso* (*ut* maj.). Elle commence par une phrase de huit mesures, jouée par la masse des instruments à vent. Ce début brillant, quoique fort simple de mélodie et d'harmonie, est suivi d'un *allegro moderato*, unisson pour toutes les voix en manière de *choral*. En général ce premier morceau est bien dessiné, bien coloré, d'un ton vigoureux, et chaque partie heureusement développée.

Récitatif. — *Tenor solo.* Ici, comme dans tout le reste de la cantate, l'auteur n'a presque pas mis en jeu les cordes hautes de la voix du ténor. Cette partie est écrite de manière à pouvoir être, d'un bout à l'autre, exécutée par un baryton.

Récitatif et chœur. — *Moderato quasi lento.* (*La* maj.). D'un effet charmant et très-dramatique. Le chœur qui

accompagne le soprano est traité dans le médium, de manière à produire un *sotto voce* fort agréable.

Cantabile (*la* maj.). *Quatuor solo* pour soprano, alto, ténor et basse. Il serait difficile de trouver une phrase plus gracieuse que celle qui commence ce cantabile, et sert ensuite de motif au quatuor : elle passe alternativement par trois voix, et paraît chaque fois traitée d'une nouvelle manière ; pour la fraîcheur de la mélodie et la pureté du style, ce morceau est un des plus saillants de la cantate.

Chœur. Allegro. (*Ré* maj.) Morceau à fracas ; il renferme une phrase qui, chantée *pianiss'mo*, produit un contraste des plus heureux avec le *forte* presque continuel. Il est traité en imitations qui alternent dans l'orchestre entre les parties aiguës et basses.

Cantabile (*ut* maj.). Commence par un quatuor solo pour deux ténors et deux basses, dont on regrette la brièveté ; puis le soprano entre en scène, accompagné par le quatuor d'hommes et par le chœur, qui ont chacun leur dessin. Ce solo, qui d'abord module beaucoup, devient ensuite très-gracieux, tant par la fraîcheur des idées que par la manière dont l'accompagnement le fait ressortir ; il se termine par un *smorzando* fort remarquable.

Air pour ténor. (*la* maj.). Morceau très-modulé et dont le motif principal a une grande douceur. Il est vraiment dommage que le style en soit suranné. J'avais écouté cet air les yeux fermés, et, en les ouvrant, j'avoue que j'ai été un peu surpris, tant l'illusion était complète, de ne pas trouver autour de moi les vertugadins et les têtes poudrées de mon jeune temps ; il a d'ailleurs été exécuté avec un talent fort remarquable.

Le chœur qui suit n'est que la continuation du morceau précédent ; il est terminé par une transition de *la* majeur en *mi* bémol d'un effet d'autant plus saisissant qu'il est inattendu.

Grand récitatif pour basse, solo. Il est le meilleur de la cantate, mais renferme quelques passages d'harmonie imitative qu'on peut tolérer parfois sur la scène, et qu'en toute autre occasion nous voudrions voir disparaître des orchestres.

Allegro moderato (*la* maj.). Le motif qui a servi d'introduction à la cantate est répété à la quarte du ton par l'harmonie, puis par tout le chœur et l'orchestre. La phrase suivante est pâle et languissante ; le contraste du *piano* et un bon *solo* pour des voix de basses, y laissent encore désirer un surcroît de vie et d'énergie. Ce morceau se termine par un *più mosso* (*fa* min.), dont tout l'effet réside dans les accords plaqués des instruments à vent.

Adagio cantabile (*la* bémol), pour quatuor solo. Ce quatuor, au moins aussi remarquable que le premier, mais d'un style trop sévère pour plaire au *profanum vulgus*, n'a pu être apprécié que des initiés.

Le chœur suivant (en *ut*) n'a été écrit que pour amener le final. On pourrait, je crois, le supprimer sans inconvénient.

Enfin la cantate se termine dignement par un *Allegro* (*ut* maj.) d'une belle facture, bien travaillé en imitation pour toutes les voix, et très-chaleureux.

Nous terminerons cette analyse par deux critiques portant sur l'ensemble de l'ouvrage : la première c'est qu'il y règne une certaine monotonie de rhythme, par suite de l'emploi presque continu du *moderato* en quatre temps : un seul morceau en trois temps vient rompre l'uniformité de ce rhythme binaire, et c'est trop peu ; la seconde, c'est que toutes les idées ne sont pas frappées d'un cachet d'originalité qui puisse exclure toute accusation de réminiscence, surtout de la part des demi-connaisseurs. Mais en somme nous aimons à constater qu'il y a progrès bien sensible dans la manière de l'auteur, progrès d'autant plus digne d'éloges qu'il n'a pu dérober à ses nombreuses occupations qu'une bien faible partie de l'intervalle qui sépare cette cantate de celle du grand concert alsacien de 1836. Si M. Hœrter devait trouver un peu de sévérité dans quelques points de notre critique, il ne doit s'en prendre qu'à lui-même : ce qu'il a déjà fait jusqu'ici nous donne le droit de devenir exigeant pour l'avenir.

CONCERTS DE M. KUHNER.

Strasbourg, le 31 juillet 1838.

Encore une déception d'affiche ! La direction du théâtre vient de nous faire entendre M. Kühner de Stuttgardt, qu'elle nous a expédié de Bade avec son orchestre, et qu'elle nous a annoncé pompeusement comme le *Strauss de Stuttgardt*. Nous sommes intimement persuadés que, de ce côté-ci du moins, le roi de la valse et du pot-pourri ne court encore aucun risque pour sa joyeuse couronne. La chapelle de M. Kühner, qui n'est autre chose qu'une musique de régiment en congé, exagère les défauts de l'orchestre de Strauss, sans en avoir les bonnes qualités. Le cuivre y domine beaucoup trop, et écrase le quatuor, qui d'ailleurs est trop peu nombreux et dépourvu de toute vigueur. On nous promet du Strauss, et on nous sert un orchestre auquel il ne manque que le violon de Strauss, d'abord, et puis l'ensemble et l'énergie qui distinguent à un si haut point les compagnons du maître viennois ; rien que cela ! A la manière dont ces messieurs ont accompagné les morceaux de chant, il a été facile de voir qu'ils n'en ont aucune habitude, et que s'ils possèdent l'aplomb nécessaire pour enlever une valse ou une galupade, ils laissent, sous plus d'un rapport, beaucoup à désirer, lorsqu'on les met aux prises avec la musique dramatique.

Nous devons toutefois citer avec éloge un pot-pourri dit *de la Réunion de Stuttgardt*, composé par M. Kühner, et renfermant trois solos de flûte, de bassun et de clarinette dans l'exécution desquels l'auteur et deux autres artistes, dont nous regrettons de ne pouvoir citer les noms, ont déployé un talent remarquable.

Nous reprocherons cependant à la clarinette, qui fait parfaitement le *staccato*, un son excessivement dur, surtout dans les notes élevées. Quant à M. Kühner, il joue fort bien de la flûte, et il est, sans contredit, le meilleur instrumentiste de sa chapelle. En revanche, beaucoup de bruit, des sons étranges, fort étonnés de figurer en aussi bonne compagnie, et appartenant moins à la salle de concert qu'au magasin de bric-à-brac. D'après notre intime conviction, l'art musical ne peut que perdre à user de pareils moyens ; il n'est pas fait pour descendre jusqu'aux sentiments purement physiques, et pour imiter servilement les bruits matériels qui affectent tous les jours nos organes d'une manière plus ou moins agréable. Sa mission est plus noble, plus haut placée : il doit parler à l'âme et non carillonner aux oreilles. Certes, nous sommes loin de proscrire les ressources que le musicien peut et doit puiser dans une heureuse imitation de la nature ; mais c'est l'exagération que nous blâmons ici. X.

Digitized by Google

La Haye, le 3 août 1838.

Depuis la réouverture de la salle, après les réparations, on a donné au Théâtre-Français deux nouveaux opéras : *la Somnambule* et *l'Ambassadrice*. L'œuvre de Bellini a eu un succès complet, et non pas, comme prétend le correspondant de la *Revue et Gazette des Théâtres*, un succès d'amitié : chaque fois qu'on donne cette pièce il y a chambrée complète.

Mlle E. Candell, *notre prima donna*[1], qui remplissait le premier rôle, a été ravissante, surtout au grand air du premier acte, hérissé de difficultés de tous genres, qu'elle a chanté avec une telle supériorité de talent, que plusieurs fois elle a été interrompue par des ovations d'applaudissements : aussi s'y est-elle surpassée, et a-t-elle excité un véritable enthousiasme, qui s'est manifesté par des applaudissements et des bravos renouvelés à quatre reprises. Mlle Hélène Candell, sœur de la *prima donna*, qui n'est pas pensionnaire de la troupe et qui a fait ses premiers pas sur les planches dans le rôle de *Lise*, a chanté sa cavatine, ainsi que le duo au 2e acte, d'une manière remarquable, et le public a prouvé sa satisfaction par plusieurs salves d'applaudissements. Que de grâce, que de finesse, et que de naturel dans le jeu de cette jeune personne; que de suavité et d'instinct musical dans les voix de ces deux sœurs! Le goût parfait et l'excellente méthode de ces dames sont dus aux bonnes leçons de M. Bordogni, qui peut se glorifier d'un succès tel que celui qu'ont obtenu ses deux élèves sur notre scène. Que ces dames aient de la persévérance, qu'elles se ménagent, qu'elles étudient le jeu de leurs rôles, et elles réussiront complétement, nous en sommes certains. Nous le répétons, *la Somnambule* leur doit entièrement son grand succès, et le public, pour leur montrer sa satisfaction, les *a rappelées à grands cris*.

M. Mantet a très-bien chanté au 2e acte; il est bon musicien et excellent acteur, aussi a-t-il droit à des éloges. M. Raguenot, premier ténor, est détestable dans le rôle de *Maurice*: la musique italienne ne va pas aux moyens de cet artiste. Car, comme nous avons dit dès le commencement de ses débuts, M. Raguenot n'a jamais vocalisé et ne sait aucunement poser la voix, cette partie aussi essentielle que difficile de l'art du chanteur; de là un vague et une incertitude dans son chant, qui finissent presque toujours par l'entraîner hors du ton; et nous disons avec l'estimable M. Fétis : « Raguenot n'est supportable que lorsqu'il crie. »

On nous promet *Anne de Boulen*, par ces deux intéressantes cantatrices; ce dont le public se fera une fête et saura gré à M. Duveruoy.

L'Ambassadrice aurait sûrement eu du succès ici, si les rôles étaient mieux distribués; nous y reviendrons dans une prochaine lettre. V.....

REVUE CRITIQUE.

Grande fantaisie pour piano et violon, sur la romance et l'air chanté par Duprez dans l'opéra de *Guido et Ginevra*, par M. Louis. — Trois divertissements brillants et non difficiles pour piano seul sur les motifs : *Reine des anges, Souvenance de mon enfance, Sur cette voûte sainte*, du même opéra, composés et arrangés par Ch. Schwenke.

A aucune époque de l'histoire de l'art instrumental, l'*arrangement* n'a joué un rôle aussi important que celui qu'il remplit de nos jours. Il n'est sorte de musique qui ne subisse la transformation de l'arrangement. Si le mot n'est pas très-artistique, que les esprits difficiles s'en arrangent comme ils voudront; nous leur dirons : C'est la mode; — et cela répond à tout. Faut-il, parce qu'on est pianiste ou violoniste, et qu'on ne chante pas comme Duprez ou Mme Dorus, se priver de dire une de ces mélodies dans lesquelles ils mettent tant de charme, et qui, grâce à eux, restent dans toutes les mémoires? Allons donc! ce serait, ainsi que le disaient naguère les romantiques si passés de mode aujourd'hui, une amère dérision. Ce principe posé en faveur de l'arrangement, je dois vous signaler ceux de MM. Louis et Schwenke comme remplissant toutes les conditions du genre. Tous deux, il est vrai, pouvaient considérer comme une bonne fortune d'avoir à opérer sur la belle musique de *Guido et Ginevra* de M. F. Halevy, et qui jouit d'une vogue si méritée.

M. Louis ne s'est pas éloigné de la poétique de la *fantaisie* : il entre en matière par un *trémolo* dans la partie de piano en *la* majeur, sur lequel se dessine le violon par des éclairs et des phrases coupées empruntées aux motifs principaux. Son introduction est toute empreinte de chaleur et de verve, et après avoir annoncé son thème en *ut* et en *fa* majeur, il arrive à la délicieuse romance qui est attaquée en *la* par le violon et tout à fait bien dans le caractère de l'instrument. La première variation en *scherzo*, pour le piano, est brillante pour la main droite et bien dialoguée avec la partie de violon. La seconde variation à quatre temps est toute entière écrite pour le violon et en doubles cordes; elle est brillante sans être trop difficile. Sur ces doubles cordes, le piano fait entendre le thème. Cette variation est d'un effet riche et puissant; puis vient le final en *la* mineur largement développé, et qui rentre en majeur. Il y a dans cette chaleureuse péroraison fusion des deux instruments habilement calculée, rappel du *trémolo* et de la première variation si légère et si vive, pour la main droite, qui s'unit à une *coda* pleine d'entrain et de *brio*, et qui termine, on ne peut mieux, cette grande et belle *fantaisie* faite pour obtenir un brillant succès de salon.

— Par le temps qui court de littérature *facile* et de musique *difficile*, on doit savoir gré aux *compositeurs-arrangeurs* de faire de la musique à la portée des intelligences et des mains paresseuses; car enfin, par cela qu'il existe, dans les trois ou quatre capitales de notre Europe excessivement civilisée, une douzaine de pianistes qui ont dépassé tous leurs prédécesseurs en exécution compliquée, sur leur instrument, il ne s'ensuit pas que leurs œuvres soient accessibles à l'innombrable population de pianistes qui forme le monde musical; et que cette population ne soit charmée de rencontrer parfois quelques-unes de ces productions gracieuses qu'on joue avec aisance, comme on se livre aux charmes d'une conversation intime, douce et spirituelle, sans efforts d'esprit et d'imagination. M. Schwenke a parfaitement compris et accompli la mission qu'il s'était imposée; il prouve aussi la vérité de l'axiome : *Qui peut plus, peut moins*. Ses trois divertissements pour piano sur des motifs de *Guido et Ginevra* sont brillants sans être de cette difficulté décourageante dont nous parlions plus haut, et l'on voit, dans la manière de l'auteur, une grande connaissance comme un excellent sentiment de l'harmonie.

Le premier numéro de cette petite trilogie musicale contient de charmantes variations en *re* majeur, au nombre de quatre, quoiqu'elles ne portent point ce

[1] Le correspondant de la *Revue* s'est sûrement trompé, en citant Mme Callanet-Naisenil pour *prima donna*.

Digitized by Google

titre sur le morceau. Après une courte introduction et le thème d'un caractère si religieux de *Reine des anges*, vient la première variation merveilleusement propre à exercer la main droite sur les traits liés. La seconde en trinlets pour la main gauche, sur lesquels se dessine le thème en contrepoint libre, finit par ces mêmes triolets, dialogués, mêlés et pressés pour les deux mains. Cette variation est d'un effet brillant; puis vient un *larghetto* en *la* majeur, d'une mélodie élégante et toujours empruntée au thème, revenant au ton primitif et s'enchaînant avec un *allegro vivace* qui forme comme le final de ce joli morceau, et aurait tout autant de droits qu'un autre à s'intituler *fantaisie*.

Les deux autres livraisons : *Souvenance de mon enfance* et *Sur cette voûte sainte*, se distinguent par les mêmes qualités. La seconde, en *mi* bémol, contient un *allegretto* en mesure à deux-quatre, plein de vivacité et *travaillé* avec autant de charme que de savoir. Le troisième divertissement, en *re* majeur, ne le cède en rien aux précédents par la variété avec laquelle le motif est promené dans différents tons : il a tout le caractère d'un délicieux nocturne. Arranger ainsi c'est créer.

Henri Blanchard.

NOUVELLES.

*** Demain lundi aura lieu la première représentation de *Benvenuto Cellini*, de M. Berlioz.

*** Deux débuts ont eu lieu dans *Don Juan*, si l'on peut compter pour un début la première apparition de Serda dans le rôle de *Seporello*, dont il s'est tiré avec succès. Mme Wideman, douée d'un contre-alto remarquable, s'est fait entendre dans le rôle d'Elvire, qui, par malheur, n'est pas écrit pour ce genre de voix. Elle avait donc, pour réussir, à lutter en quelque sorte contre ses propres qualités. Persuadés qu'il y a en elle beaucoup d'avenir, nous l'attendons aux rôles auxquels l'appelle la nature de son organe. Signalons le zèle de Wartel, qui, encore meurtri par l'accident du chemin de fer, s'était chargé du rôle d'Octavio, afin d'épargner à l'administration un triste relâche.

*** Mlle Barthélemy Élian a débuté, à l'Opéra, dans les rôles de Jemmy, de *Guillaume Tell*, de Jeannette de *Philtre*, et d'Urbain des *Huguenots*. Il était difficile d'annoncer des prétentions moins ambitieuses. Elle a été bien accueillie dans cet emploi secondaire que la modestie lui assigne, et dont un travail persévérant pourra la faire sortir bientôt.

*** C'est dans le piquant ballet du *Diable boiteux* que les deux sœurs Elssler ont fait leur rentrée; malgré les couronnes et les guinées moissonnées par elles à Londres, ce qu'elles en rapportent de plus précieux, c'est, à coup sûr, leurs charmes et leur talent.

*** On espère que d'ici à deux mois la *Gitana* aura fait son apparition sur la scène de l'Opéra, où, malgré l'humeur vagabonde de ses pareilles, la fixera sans doute l'accueil de public. Il est temps que nous arrivions enfin à un ballet qui réussisse.

*** Montjoie vient d'être réengagé au théâtre de l'Opéra.

*** De toutes les nouvelles qu'on publie, celle que nous aimerions le mieux à pouvoir garantir, c'est l'amélioration rapide apportée par l'usage des *eaux-bonnes* à la santé de Mlle Falcon. Ce n'est pas assez pour nous du retour de cette cantatrice; ce que nous désirons, c'est le retour de sa voix.

*** En parlant de plusieurs débuts dans la danse, nous avons omis celui de Mlle Dumilâtre, et c'est une injustice que nous aimons à réparer. Sans avoir ce feu et cette originalité qui du *premier* bond lancent un artiste à la *première* place, Mlle Dumilâtre a la grâce et le bon goût qui font briller au second rang.

*** Un très-jeune élève du Conservatoire, M. Darussi, lauréat parmi ses compagnons d'études, a voulu prendre place parmi les artistes; il vient de débuter à l'Opéra dans le rôle de Guillaume, du *Philtre*. Le choix était habilement fait. La gaucherie du paysan naïf devait servir à faire passer l'inexpérience du débutant. Quant à la voix, le principal pour un chanteur, elle est un peu voilée dans le haut : défaut qu'on doit peut-être attribuer à la peur. Mais elle fait des promesses qui, pour être tenues, exigent du travail et une méthode plus sûre.

*** Frédéric Duvernoy, dont nous avons annoncé la perte, avait, avant la première révolution, fait partie de la musique particulière du duc de Grammont et de l'orchestre du théâtre de Monsieur, qui devint depuis l'Opéra-Comique. Il fut plus tard l'un des fondateurs des célèbres concerts connus sous le nom des concerts Clery. Engagé à l'Opéra, son nom sur l'affiche exerçait sur le public une influence attractive, et contribuait à la recette. Le premier il associa le cor à la harpe; il composa avec Nadermann un grand nombre de morceaux pour l'impératrice Josephine, qui affectionnait particulièrement le talent et le caractère de ces deux artistes. Il est mort chevalier de la Légion-d'Honneur, pensionnaire de l'ex-chapelle et de l'Académie royale de musique.

*** La ville de Baden possède un théâtre français qui a la vogue, et dont la salle, petite et coquette, est le rendez-vous où l'Angleterre, la Russie, et presque toute l'Allemagne viennent, avec de jolies femmes pour représentants, lutter de splendeur et d'élégance.

*** La distribution des prix de l'école communale, qui vient d'avoir lieu à l'Hôtel-de-Ville, sous la présidence du préfet de la Seine, a été signalée par l'exécution très-satisfaisante de divers morceaux de Mozart, Meyerbeer et Weber. L'assemblée a applaudi le talent dont les élèves ont fait preuve pour la musique vocale.

*** Pour les fêtes du couronnement impérial, Vaccai compose la musique d'une cantatine en action dans le genre des anciens intermèdes, si fort en vogue à la cour de Louis XIV. Trois opéras de Rossini et la nouvelle partition que Coppola écrit sur le livret bouffon du *Postillon de Lonjumeau*, tel est le programme musical du théâtre de la Scala. La chorégraphie ouvrira en marche par *I figli d'Edoardo*, dont nous avons déjà parlé; viendront ensuite *I Veneziani a Constantinopoli*, et *il Meteogro*. Un autre théâtre moins important donnera trois opéras bouffes : *Gli esposti*, *l'Elissir*, *le Convenienze teatrali*, et un ballet également bouffon, *il Vedovo solitario*. Voilà des provisions pour les yeux et les oreilles.

*** Nos lecteurs se rappellent peut-être la description que nous leur avons donnée d'un monument qu'on élevait dans le cimetière de Lacken, près de Bruxelles, à la mémoire de Mme de Bériot-Malibran. Ce mausolée est enfin terminé et n'attend que la statue de la grande cantatrice, qui sera l'ouvrage du ciseau de M. Geefs.

*** Nous avions annoncé *the Devil's opera* (l'opéra du Diable); cet ouvrage vient d'être joué à *l'English Opera-House*. Un seul nom, celui de Mac Farren, a été proclamé pour les paroles et la musique, quoiqu'il y ait deux auteurs différents; c'est que par une circonstance dont on citerait plus d'exemples dans le commerce qu'au théâtre, les deux associés sont le père et le fils; le succès a couronné leur tentative qu'ont eût applaudie en France sur autre air populaire de la *Piété filiale*. Les deux principaux rôles ont été remplis avec talent par deux artistes qui ne se tenaient pas de moins près que les deux auteurs, et qui n'ont aussi qu'un même nom, M. et mistriss Séguin.

*** La saison officielle du Queen's Theatre s'est terminée le 18 août par le *Nozze di Figaro* et un acte d'*Anna Boleno*. La reine n'a pas manqué de venir en personne recevoir les adieux de ses virtuoses favoris, comme elle était venue peu de jours auparavant proroger son parlement elle-même. Mais quelle différence! et combien au fond du cœur ne doit-elle pas plus regretter les quatre ou cinq chanteurs que les sept ou huit cents lords et députés! c'est le cas de parodier ici le mot célèbre d'un souverain : « Des lords, la couronne en fait tant qu'elle veut; des députés, c'est le besoin du peuple; mais des artistes dignes de ce nom, (et qui en est plus digne qu'un Lablache, un Rubini, un Tamburini, une Grisi), c'est la nature seule qui peut les faire. »

*** Une petite ville des états romains, *Sinigaglia*, célèbre par sa foire annuelle, vient d'éprouver cette fatalité qui depuis quelques années livre tant de théâtres à l'incendie. Tous les costumes et décors de l'opéra et du ballet ont été consumés par le feu, qui a pris, suivant toute apparence, par suite de la représentation d'un ballet intitulé : *La Bataille de Navarin*. La destruction de ce théâtre est en quelque sorte une perte pour les Français qui occupent Ancône; Sinigaglia n'en est qu'à sept lieues, et devait être souvent visitée par nos compatriotes.

*** Pour son bénéfice, Mme Albertazzi vient de chanter à Londres, en *anglais*, le rôle de *Catherine Grey*, dans l'opéra qui porte ce titre, et dont la partition est une des cinq qu'en moins de trois ans le compositeur Balfe a données pour avant-coureurs à son dernier ouvrage, *Falstaff*.

*** Ferdinand, le chef d'orchestre de théâtre de Liége, vient de donner, dans cette ville, un brillant concert à son bénéfice. Il y a fait entendre une ouverture de sa composition. Le style de ce morceau fait concevoir de véritables espérances.

Digitized by Google

*** Treize ouvrages ont formé le répertoire du théâtre Italien, à Londres, pendant la saison d'été ; dans le nombre il s'en trouve trois de Rossini, trois de Donizetti, trois de Bellini; on voit que ces compositeurs de prédilection de l'Italie moderne sont dans la faveur du public, sinon dans l'estime des bons juges, sur un pied d'égalité complète, et qu'ils partagent fraternellement les honneurs des scènes lyriques consacrées au dilettantisme. Voici les titres des treize opéras privilégiés par la grâce de M. Laporte et des guinées anglaises : *Il Matrimonio Segreto, Otello, la Gazza, il Borbiere, I Puritani, la Norma, la Sonnambula, Anna Bolena, Paurina; Lucia di Lammermoor, la Prova, Falstaff, Malek-Adel.*

*** Voici un fait curieux qui peut servir de pendant au mariage que vient de contracter, avec une cantatrice, un descendant de ce comte d'Essex qui fut près d'épouser la reine Élisabeth. Le chancelier Rossi, mari de la princesse Louise de Saxe, est le cousin du comte de Rossi, mari de Mlle Sontag. Ainsi, des deux cousins, l'un épouse la belle-mère d'un roi, et l'autre une cantatrice. Quelle plus éclatante preuve de la haute considération où est placé maintenant l'art musical, dont la couronne va presque de pair avec celle de la royauté.

*** Nous avons déjà plus d'une fois applaudi aux efforts de Marseille, de cette ville la plus anciennement civilisée de toute la France, pour populariser le goût de la bonne musique. Ainsi, dernièrement, on a exécuté, dans l'église des Pêcheurs, un des chefs-d'œuvre de musique par excellence, la messe en *fa* de notre illustre Chérubini. Ces mêmes inspirations avaient en quelque sorte élevé les artistes à cette hauteur, et rarement on avait trouvé autant d'ensemble et de verve dans une solennité musicale de province. L'exécution a, d'une voix unanime, été parfaite, mais non dans le sens de cette épigramme attribuée autrefois à M. de Talleyrand, au sortir d'un concert qui rappelait celui de *Treytorens* : « C'est une véritable exécution... pour nos oreilles! »

*** Pour se consoler d'un triste procès qui touche à de certaines questions auxquelles nous n'accordons point de place dans notre journal, Mme Rifaut vient d'obtenir un nouveau succès au théâtre des Arts, à Rouen, dans *la prison d'Edimbourg*.

*** La musique, qui a déjà une si large part dans nos habitudes sociales, commence à trouver, en quelque sorte, accès dans nos mœurs politiques. Naguère encore, pour la réception d'un grand personnage, on reconnrait à la harangue, comme le bailli du *Nouveau Seigneur* : *Ainsi qu'Alexandre-le-Grand, à son entrée à Babylone*, etc. Maintenant, toutes les fois que les populations agissent par un enthousiasme spontané et non pas officiel, c'est à notre art qu'elles ont recours, témoins les sérénades qui viennent d'accueillir le maréchal Soult sur sa route. La société philharmonique d'Agen a fait entendre, sous ses fenêtres, ceux des morceaux de *Robert-le-Diable* et du *Siége de Corinthe* qui sont empreints d'un caractère militaire et chevaleresque. Le maréchal n'aura pas sans doute regretté la harangue de rigueur. Les inspirations de Meyerbeer et de Rossini valent bien celles d'un orateur de petite ville.

*** Voltaire disait, il y a quatre-vingts ans: « Nous avons des pièces, les Italiens ont des théâtres ». Les pièces ont peut-être un peu perdu de leur mérite, mais en revanche nos théâtres ont fait des progrès incontestables, qui vont s'étendre encore, s'il en faut croire les espérances qu'on nous donne. Les autorités municipales de Paris viennent de nommer une commission chargée d'examiner dans son ensemble un nouveau mécanisme, tout récemment inventé en Angleterre, pour opérer les changements de décorations et assurer le jeu des machines dans les théâtres; l'appareil scénique y trouvera de puissantes ressources, et on sera débarrassé du bruit et de la confusion qui sont inséparables aujourd'hui de tout changement à vue. Il y aura donc à la fois avantage positif et négatif; l'économie y trouvera aussi son compte, et les dépenses seront diminuées d'un peu plus des DEUX TIERS (70 p. 0/0) ; au bout de trois ans, les frais se trouveront remboursés. Le mécanisme embrasse la totalité de la scène. La commission parisienne dont nous venons de parler doit rechercher s'il ne serait pas possible d'introduire dans nos théâtres une innovation qui imprimerait un élan si favorable à la partie matérielle de l'art dramatique.

*** La *Juive* va faire sur le théâtre royal de Prague son apparition prochaine avec la même pompe que nous admirons à l'Opéra. MM. Stiepanck et Galliwitch, deux jeunes peintres bohêmes, sont venus à Paris, tout exprès, pour dessiner les décors et en étudier les effets. Quant à la partition, nul doute que des artistes allemands ne se pénètrent bientôt de son caractère pathétique et religieux.

*** On écrit de Munich :

« L'empereur de Russie, accompagné de notre roi et de toute sa cour, a assisté à la représentation de l'opéra de l'illustre Meyerbeer, *les Anglicans et les Puritains* (c'est sous ce titre qu'on donne ici *les Huguenots*). Tous nos artistes ont rivalisé de zèle dans l'exécution de cette admirable partition, et l'empereur en a témoigné sa satisfaction en faisant remettre aux acteurs et aux musiciens du théâtre une gratification de 600 louis. On croit que S. M. honorera encore une fois le théâtre de sa présence avant son départ, et qu'on y représentera *Guillaume Tell*, de Rossini. »

(*Débats.*)

*** Ferdinand Happé, qui a débuté à l'Opéra dans la danse, vient de repartir pour le Danemarck, avec Bournonville, le maître de ballet de Copenhague.

*** Au moment où l'attention publique, en France, se reporte avec une nouvelle force vers la science, la littérature et les arts allemands, le *Panorama de l'Allemagne*, de M. Savoye, est une entreprise qui réunit à la fois les deux meilleures chances de tout succès littéraire : l'utilité et l'opportunité. Après avoir exposé avec détails, dans la première livraison, le plan et le but de la publication qui n'est autre que du présenter, sans acception de parti politique, une image complète et animée de l'Allemagne, sous tous les rapports de sa vie matérielle et intellectuelle, le *Panorama*, dans sa deuxième livraison, entre plus immédiatement en matière. Nous y remarquons un article sérieux et consciencieusement travaillé sur l'histoire d'Allemagne, par M. Poussenel ; un article biographique et critique très-remarquable de M. le comte Paul de Dohna, sur le comte Alexandre d'Auersperg, le poëte autrichien plein de grâce et de verve qui écrit sous le pseudonyme d'Anastasius Grün ; puis enfin un commentaire spirituel, de M. Auguste Jullien, sur le dessin de la *Bouteille fantastique*, de M. Adolphe Schrœder, jeune peintre distingué de Dusseldorf. Cette *Bouteille fantastique*, avec son monde chaotiquement mêlé qu'elle renferme, est certainement une des créations les plus originales et les plus poétiques de l'imagination allemande, et suffirait à elle seule pour faire le succès de cette livraison. M. Savoye a eu soin de faire reproduire le dessin original dans une gravure sur acier ; le portrait de M. le comte d'Auersperg est exécuté de la même manière. Un gage rassurant du résultat heureux de son entreprise dans l'avenir, l'auteur le trouve dans l'appréciation qu'en ont faite les journaux allemands, dans leur contrôle empressé et sévère de tout ce qui se publie sur l'Allemagne en France. Nous citerons entre autres la *Gazette d'état de Prusse*, qui, dans sa feuille littéraire du 30 juillet, parle avec grand éloge du plan et de l'exécution du *Panorama de l'Allemagne*.

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU,

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRAS.

Chez MAURICE SCHLESINGER, rue Richelieu, 97.

L'Abonné paiera la somme de 50 fr. ; il recevra pendant l'année *deux morceaux de Musique instrumentale, ou une partition, ou un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque Abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* fr. par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

Les Abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie.

Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'Abonné, trois morceaux et une partition.

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque Abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue de Cadran.

Édition à bon marché.

BIBLIOTHÈQUE MUSICALE

PORTATIVE,

RÉPERTOIRE DU THÉATRE ITALIEN.

Prix de chaque opéra complet : 16 fr., et par souscription à fr. net.

1re LIV. L'Elissir d'Amore, de Donizetti.
2 — Othello, de Rossini.
3 — Matrimonio segretto, de Cimarosa.
4 — Anna Bolena, de Donizetti.
5 — Barbiere di Seviglia, de Rossini.
6 — Il Crociato, de Meyerbeer.
7 — La Parisina, de Donizetti.
8 — La Gazza Ladra, de Rossini.
9 — Fidelio, de Beethoven.
10 — La Dona del Lago, de Rossini.
11 — Emma di Resburgo, de Meyerbeer.
12 — Tancredi, de Rossini.

4 Livraisons sont en vente ; la 5e paraîtra le 25 juillet.

GUIDO ET GINEVRA,

Opéra en 5 actes, musique de HALEVY.

N° 1	Air chanté par Massol et chœurs.	7 50
bis 1	Air chanté par Massol.	6 »
2	Cavatine chantée par Mlle Nau.	5 »
3	Romance chantée par Duprez.	5 »
bis 3	La même, transposée.	5 »
4	Duo chanté par Duprez et Mme Dorus-Gras.	7 50
5	Chœur des Condottieri.	5 »
6	Air chanté par Mme Dorus-Gras.	5 »
7	Duo chanté par Massol et Mme Stultz.	7 50
8	Prière chantée par Levasseur.	3 »
9	Grand air chanté par Duprez.	7 50
bis 9	Le même, transposé.	7 50
10	Scène et air, par Mme Dorus-Gras.	7 50
11	Chœur des Condottieri.	5 »
12	Chœur du souper, par Dérivis.	6 »
13	Vive la peste! grand chœur.	5 »
14	Couplets chantés par Massol.	5 »
15	Duo chanté par Duprez et Mme Dorus-Gras.	7 50
16	Prière à la Madone (chœur).	3 »
bis 16	La même, pour 1 ou 3 voix de femme.	3 »
17	Air chanté par Levasseur	2 »
18	Grand trio chanté par Levasseur, Duprez et Mme Dorus-Gras.	9 »
bis 19	Solo chanté par Duprez.	2 »

ROMANCES NOUVELLES.

Le Poëte mourant, de Meyerbeer.	5 »
La Fleur et le Papillon, de Clapisson.	3 75
La Prière de la jeune Proscrite, de Strunz.	3 »
La Fiancée, de Panofka.	4 50
L'Andalouse, de Strunz.	2 »
Adieux à la Terre, de Clapisson.	4 50
Les Rameurs du Bosphore, de Strunz.	2 »
Les Madrilènes, de Strunz.	4 50
Haïdée, de Panofka.	4 50
Le Fou, de Clapisson.	4 50
Le Gitano, de Strunz.	2 »
Le Naufrage, de Panofka.	4 50
Le Brigand de l'Estramadure, de Strunz.	2 »
L'Adoption, de Clapisson.	3 »
La Mer de Neukome.	4 50
Le Canzone del Romito, op. 23 de Thalberg sei arietti n. 1, 2. Chaque	5 »

Nous pouvons recommander ces romances nouvelles comme remarquables.

HARMONIE.

Ouverture de l'Éclair.	18 »
Airs du même opéra.	30 »
— de la Juive 2 suites ; chaque.	24 »
Ouverture des Huguenots.	18 »
Airs du même opéra. 4 suites ; chaque	24 »

POUR PIANO SEUL.

A. ADAM : Mosaïque. 4 suites de mélanges des Morceaux favoris de Guido et Ginevra. n° 1 à 4. Chaque.	7 50
— Grand galop brillant de Guido.	5 »
BERGMULLER. op. 11. Réminiscences de Guido et Ginevra, n° 1, 2, 3. Chaque	6 »
CHOPIN. op. 23. Ballade.	7 50
— 24. Quatre Mazurkas.	7 50
— 25. Douzième livre d'étude.	18 »
— 26. Deux Polonaises.	7 50
— 27. Deux Nocturnes.	6 »
— 29. Impromptu.	6 »
— 30. Quatre Mazurkas.	7 50
— 31. Scherzo.	7 50
— 32. Deux Nocturnes.	6 »
TH. DOHLER. op. 2. Variations brillantes sur la Straniera.	7 50
— 6. Fantaisie sur Robert-le-Diable.	7 50
— 15. Variations sur la dernière pensée de Bellini.	7 50
— 17. Fantaisie et Variations de bravoure sur une cavatine de Anna Bolena de Donizetti.	7 50
TH. DOHLER. 18. Amusement de salon. Fantaisie brillante sur l'air favori : Le Cor des Alpes.	7 50
— 20. Rondino sur un air de la Festa della Rosa.	7 50
J.-B. DUVERNOY op. 83. Trois Divertissements sur des valses de Strauss, n° 1, 2, 3. Chaque.	6 »
— 85. Trois Fantaisies peu difficiles sur les plus jolis motifs de Guido et Ginevra. n° 1, 2, 3. Chaque.	6 »
HENSELT. op. 2. Poëme d'amour, étude	5 »
HENSELT et MOSCHELES. Rapsodie, Souvenirs de Varsovie, prélude et fugues	7 50
J. HARZ. op. Fantaisie brillante sur Guido et Ginevra.	7 50
Gracie valse de Guido	6
FR. HUNTEN. Quatre Airs de ballet ; Rondos brillants sur Guido et Ginevra, n° 1 à 4. Chaque.	6 »
KALKBRENNER. op. 142. Fantaisie brillante sur deux romances chantées par Duprez dans Guido et Ginevra.	7 50
MENDELSSOHN. op. 38. Troisième recueil de Romances sans paroles.	7 50
MOSCHELES. op. 93. Concerto pathétique.	12 »
— 95. Grandes études caractéristiques.	15 »
OSBORNE. op. Rondo brillant sur la prière de la Madone de Guido et Ginevra.	7 50
ROSENHAIN. Deux rondos sur les Huguenots. Chaque	6 »
SCHAD. op. 14. Souvenirs de la vallée. Valses expressives.	5 »
CH. SCHWENCKA. Amusements. Choix d'airs favoris de Guido et Ginevra, arrangés d'une manière très facile. n° 1 à 4.	6 »
— op. 35. Trois Divertissements sur Guido et Ginevra. n° 1. Reine des anges, n° 2. Souvenance de mon enfance, n° 3. Sur cette voûte sainte.	6 »
SOWINSKI. op. Rondo élégant sur Guido.	7 50
WOLFF. op. 14. Grande fantaisie sur Guido.	7 50

PIANO A 4 MAINS.

LE PENSIONNAT.

Recueil de morceaux progressifs

Sur des motifs favoris

PAR CHARLES SCHUNKE,

Œuvre 52 N° 1 à 12. Chaque, 6 fr.

N° 1. Divertissement sur l'Eclair.
2. Souvenirs de la Styrie, fantaisie pastorale.
3. Fantaisie sur un air russe.
4. Fantaisie sur Robert-le-Diable.
5. Fantaisie sur la Norma.
6. Rondo français.
7. Rondo valse, sur des valses de Strauss.
8. Halte des Bohémiens, fantaisie sur la Préciosa de Weber.
9. Variations sur la cavatine de Zelmira.
10. Bacchanale sur le chœur des buveurs de la Juive.
11. Variations sur septuor des Huguenots.
12. Variations sur un air autrichien.

Les 12 prises ensemble, net, 30 fr.

SCHWANCKE. op. 54. Trois duos sur Guido et Ginevra. n. 1, 2, 3. Chaque, 6 »

PIANO ET VIOLON.

LODIS. op. 55. Les Plaisirs de la valse, trois fantaisies concertantes et progressives sur des valses de Strauss. n° 1, 2, 3. Chaq.	7 50
— 65. Grande fantaisie sur la romance et airs chantés par Duprez dans Guido	9 »
ROSANHIVET PANOFKA. op. 46. Bellini des salons. trois duos, n° 1. sur la romance de la Straniera, n° 2. sur la romance de la Sonnambulin, n° 3. sur la romance du Pirata. Chaq.	9 »
SCHWANCKE. op. 54. Trois duos brillants sur Guido et Ginevra, n° 1, 2, 3. Chaque.	6 »
Les mêmes, pour piano et violoncelle. Chaque.	6 »

FLUTE.

E. WALCKIERS, op. 68. Morceaux de salons. Six fantaisies pour flûte et piano concertants. N° 1 à 6. Chaque.	9 »
N° 1. Sur Ah ! si j'étais Coquette des Huguenots.	
2. Les couplets d'Alice, de Robert-le-Diable.	
3. La Barcarole, de l'Eclair.	
4. Sur le chœur des Baigneuses, des Huguenots.	
5. Le grand Trio de la Juive.	
6. La scène de la Conjuration des Huguenots.	
— 69. Six fantaisies pour flûte seule sur des valses de Strauss. n° 1, 2, 3. Chaque	5 »

QUADRILLES ET VALSES POUR LE PIANO.

JULLIEN. — Quadrille universel.	9 »
TOLBECQUE. — Le Garde à vous, quadrille.	4 50
— 3 Quadrilles sur Guido et Ginevra n. 1, 2, 3, chaque.	4 50
Les mêmes à 4 mains chaque	4 50
Pour orchestre, grand format, chaque,	9 »
En quintette, grand format chaque.	6 »
Les mêmes pour 2 violons, 2 flûtes, 2 cornets à pistons.	

VALSES, LANDLER ET COTILLONS DE LANNER.

32	Schwechat, Landler.	4 50
34	L'Arrivée, valses.	4 50
35	Landler de Leopoldstadt.	4 50
40	Landler d'Altenbourg.	4 50
41	Valses de Catherine.	4 50
42	Le Carnaval, valses.	4 50
43	Gai et vif, Landler.	4 50
45	La Réunion musicale, valses.	4 50
46	Le Plaisir du moment, valses.	4 50
47	La fin voltier, Landler.	4 50
48	La belle Anne, valses.	4 50
49	D. Wuarla, Landler,	4 50
50	La belle Caroline valses.	4 50
51	Les Devises, cotillons.	4 50
52	Une Soirée au Jardin du paradis, valses.	4 50
53	Les Amours, valses,	4 50
55	Les Trente et un valses.	4 50
57	Cotillons sur les motifs de la Straniera.	4 50
59	Les Viennois, Landler.	4 50
60	La belle Sophie, valses.	4 50
64	Les bagues de Bade, valses.	4 50
65	Mes dernières inspirations, Landler.	4 50
67	L'Olympe, valses.	4 50
68	Quadrilles français.	4 50
69	Gusto, Landler.	4 50
70	Les Etudiants en droit, valses (1er R.)	4 50
71	Les Muses, cotillons et galops.	4 50
72	Cotillons sur les motifs de Montecchi et Capuletti, de Bellini.	4 50
73	Les fleurs du plaisir, valses.	4 50
74	La belle Isabelle, valses.	4 50
80	Lock walzer.	4 50
81	Les Irrésistibles, valses.	4 50
84	Les Etudiants en droit, valses (2e R.)	4 50
85	La belle Hélène, valses.	4 50
86	Cotillons des roses.	4 50
87	Valses de la Comète.	4 50
91	Les Aventuriers, valses.	4 50
92	Les Humoristes, valses.	4 50
93	Souvenirs de Pesth, valses.	4 50
94	Valses à la vapeur.	4 50
95	Adieux à Pesth, valses.	4 50
96	Bouquet de valses.	4 50
98	Echo de l'Italie, cotillons sur les motifs favoris des opéras italiens.	4 50
99	Les Nageurs, valses.	4 50
100	Valses du Jubilé	4 50
101	Maria Carolina, valses.	4 50
103	Les Enrôleurs.	4 50
104	Les Résurrectionnistes, valses.	4 50
105	Les Amoureux, valses.	4 50
107	Les Napolitains, valses.	4 50
109	Le Labyrinthe, valses.	4 50
110	Le roi des deux-Siciles, valses.	4 50
11	Maria Ludovica, valses.	4 50
12	Les Hambacher, valses.	4 50
13	Esculape, valses.	4 50
15	La Fête du mariage, valses.	4 50
16	Valses aux mille fleurs.	4 50

VALSES DE FRANÇOIS SCHUBERT.

9.	Les Originaux. 2 suites, chaque	4 50
49	Valses viennoises, 2 suites, chaque.	4 50
53	Valses allemandes.	4 50
50	Valses sentimentales, 2 suites, chaque.	4 50
67	Hommage aux belles Viennoises.	4 50
77	Valses nobles.	4 50
94	Valses styriennes.	4 50
127	Dernières valses, inédites. 2 suites, chaque.	4 50

VALSES POUR ORCHESTRE ET EN QUINTETTE.

JULLIEN. Valse espagnole.
J. STRAUSS, Op. 56 Valses d'Alexandre.
— 63 La Gaîté.
— 63 L'Insomnie.
— 78 La belle Gabrielle.
— 71 A la plus belle.
— 80 Les Hommages.
— 81 Les Grâces.
— 82 Philomèle.
— 88 Les Somnambules.
— 91 Valse du couronnement.
— 93 Les Dentelles de Bruxelles.
— 96 Les Fusées volantes.
— 97 Le Pèlerin sur les bords du Rhin.
— 98 Le Banquet.
— 99 Le Carnaval de Paris, grand galop.
— 100 Paris.

Chaque recueil en grand format pour orchestre. 9 fr., et quintetti, 6 fr.

Les mêmes pour deux violons et pour 2 flûtes en 10 recueils, chaque. 1 50

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CARTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 36

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France; **pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.**

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 9 SEPTEMBRE 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Musique de bric-à-brac, par Henri BLANCHARD. — A M. F. Chopin, sur la Ballade polonaise, par Félicien MALLEFILLE. — Flûte Bœhm, par A. FARRENC. — Débuts à l'Opéra, par H. PANOFKA. — Revue critique, par J. d'ORTIGUE. — Nouvelles. — Annonces.

MUSIQUE DE BRIC-A-BRAC.

Je ne sais si vous êtes comme moi, mais j'aime les colonels. On dirait qu'ils sont plus Français que les autres Français. Walter Scott semble en avoir résumé les modèles dans son chevaleresque et brillant Claverhouse des *Puritains d'Écosse*. Au temps du bon roi Louis XV, nommés par l'influence féminine au commandement de nos régiments, ils faisaient de la tapisserie dans les salons afin d'être agréables aux dames et de plaire à leurs belles protectrices, comme nous le voyons dans la comédie du *Cerfe*, de Poinsinet de Sivry, qui, pour peindre si bien la haute société de son temps, devait avoir écouté aux portes, ainsi que lui dit impertinemment je ne sais plus quel grand seigneur. C'étaient ces colonels si légers et si courtisans, à l'œil de bœuf, qui, transportés tout à coup sur le champ de bataille de Fontenoy, saluaient les ennemis avec une politesse toute française, et leur disaient : — A vous, messieurs les Anglais, à tirer les premiers !

Nos colonels de la république et de l'empire ne furent ni moins braves ni moins brillants. Qui n'a entendu parler de la folie intrépidité du colonel Lassalle ? C'est lui qui, ayant fait l'extravagant pari d'avaler un verre de poison, le bu en effet ; qui éteignait les chandelles de ses voisins, d'une fenêtre à l'autre, avec ses pistolets, pour prouver son adresse ; qui, dans une soirée, mit un receveur général dehors d'un cercle avec un fouet de poste, le tout pour se faire rappeler de la résidence de Cahors, ville ennuyeuse où il était en garnison avec son régiment de hussards, et qui lui déplaisait fort. Il n'avait pas fait de moindres extravagances dans la campagne d'Italie. Aimé d'une belle Italienne qu'il aimait aussi à la folie, il traversa, suivi de quelques-uns de ses hussards toujours prêts à le seconder dans ses expéditions aventureuses, toute l'armée ennemie qui était entre lui et sa belle. Après avoir passé de doux instants près de l'objet de ses amours, il fallut le quitter le lendemain et reprendre la même route. Il retraversa donc toutes les lignes ennemies, ce qui n'eut pas lieu sans perdre quelques-uns de ses hussards et sans tuer un demi-douzaine de hulans autrichiens. Tout cela ne lui semblait qu'une bagatelle : l'essentiel était d'arriver pour la revue du général en chef qui ne plaisantait pas sur l'article de la discipline. A dix heures du matin, notre colonel était à la tête de son régiment. Bonaparte, s'arrêtant près de lui, lui dit en souriant : — D'où venez-vous donc ainsi tout couvert de sueur et de poussière, Lassalle, vous, ordinairement si pimpant et si leste ? — Général, je viens... de Rivoli. — De Rivoli ! allons donc ! c'est une plaisanterie, vous voulez rire ? — Non, général, je vous donne ma parole d'honneur que je dis la vérité. — Puisque vous l'assurez ainsi, je vous crois... Ménagez-vous donc pour de plus grandes choses, fou que vous êtes !

Ce reproche bienveillant, qui avait du poids, partant de la

Digitized by Google

boucle de Napoléon, fit réfléchir Lassalle pour la première fois de sa vie, et il commença par oublier sa marquise italienne.

Il faut le dire pourtant, les colonels de l'empire devinrent bientôt ce qu'étaient les grossiers barons de la France féodale, car c'était aussi une haute et dure féodalité impériale que celle de Napoléon !

La restauration vint modifier l'esprit militaire : nos officiers devinrent religieux ; la plupart, même dans les plus hauts grades, se tirent quelque peu jésuites. Les colonels d'alors ne devaient penser qu'à soutenir le trône et l'autel, ou l'autel et le trône, comme ne cessent de le dire deux personnages du dernier opéra-comique de M. Scribe.

Et maintenant que font nos colonels? N'ayant plus, pour le moment, à combattre l'anarchie, faut-il qu'ils brodent et fassent de la tapisserie, comme ceux du règne de Louis XV? Ils n'ont pas l'esprit assez rétrospectif pour cela. J'en sais un qui a suivi le mouvement musical qui nous pousse, nous emporte, et qui s'est fait, dans son régiment, la meilleure musique de cuivre qui se puisse entendre. La naissance, la formation et le perfectionnement de cette musique militaire sont choses trop curieuses pour que nous n'en parlions pas aux lecteurs de la *Gazette Musicale*.

M. le colonel Brack, amateur fort distingué, désirait avoir pour son régiment autre chose que la fanfare classique composée de quelques trompettes. Il consolta Rossini sur ce que lui coûterait une harmonie composée de quarante-cinq à cinquante instrumentistes. Le grand *maestro* lui dit qu'il n'en serait pas quitte à moins de quarante à quarante-deux mille francs. Cette somme dépassait un peu les trois mille francs alloués par le ministre de la guerre à tous les régiments de cavalerie pour la fanfare d'harmonie obligée. M. le colonel Brack a trouvé le moyen d'avoir cinqoante bons musiciens qui ne lui coûtent que deux mille francs par an. Comment s'est-il procuré ces instrumentistes à si bon marché? En les faisant lui-même, en les prenant parmi les propres soldats de son regiment. Comme Choron, de si artistique mémoire, il a été chercher des intelligences musicales qui sommeillaient ; il les a vues poindre, les a cultivées, et en cinq ans il a fait de ces jeunes recrues d'excellents musiciens qui, pour cela, n'en sont pas moins militaires, dont l'intelligence doublement développée par la théorie du cavalier et l'art musical, les rend plus aptes que d'autres à devenir rapidement sous-officiers et officiers. Ils n'ont ni le titre ni les appointements de gagistes, qui n'établissent pas ordinairement une grande sympathie entre les musiciens et les soldats dans les régiments. Il n'y a nulle différence entre le costume de ces artistes amateurs et celui des hussards, qui, du reste, est fort joli.

Nous avons assisté lundi passé avec plusieurs artistes de Paris à une séance musicale chez M. le colonel Brack, et nous avons été aussi surpris que charmé de la précision, de l'ensemble, du bon sentiment musical et de la verve d'exécution des musiciens du 4e régiment de hussards. Le trompette-major ou chef de musique, M. Bric, jeune homme de vingt-trois ans, est, comme ses subordonnés, l'œuvre de ce système d'éducation de musique militaire, basée, du reste, sur la méthode de M. Wilhem. C'est une de ces heureuses intelligences nées avec le sentiment de l'harmonie. M. Bric arrange fort bien pour sa spécialité la musique de nos grands maîtres. Plusieurs morceaux de Rossini, de Schubert, et entre autres la romance de *Guido et Ginevra : Pendant la fête une inconnue*, chantée (on peut le dire sans exagération) sur la trompette, par M. Bric, avec un sentiment exquis de mélodie, nous ont fait le plus grand plaisir. Eh bien ! voilà qu'une ordonnance royale intervient comme une dissonance au milieu de tout cela. Ladite ordonnance vient de nommer M. le colonel Brack maréchal-de-camp, et l'arrache, par conséquent, à son régiment de hussards et à ses musiciens, dont il est chéri. Odry, en apprenant cette nouvelle, a déjà dit avec le bran sentiment musical qui le distingue : « Il est fâcheux pour l'art qoe cette ordonnance vienne faire cesser ces intéressantes relations de Bric à Brack. »

Espérons que le nouvrau colonel du 4e régiment de hussards en maintiendra la musique au degré de perfection où l'a fait parvenir son prédécesseur, qui, aux titres de bon militaire et d'homme aimable, peut joindre celui d'artiste, qui ne dépare point les deux premiers.

Henri Blanchard.

A M. F. CHOPIN,

SUR SA BALLADE POLONAISE.

Mon cher ami,

Il y a peu de temps, dans une de ces soirées où, entouré de sympathies choisirs, vous vous abandonnez sans méfiance à votre inspiration, vous nous avez fait entendre cette ballade polonaise que nous aimons tant. A peine le génie mélancolique enfermé dans votre instrument, reconnaissant les mains qui ont seules le pouvoir de le faire parler, eut-il commencé à nous raconter ses douleurs mystérieuses, que nous tombâmes tous dans une profonde rêverie. Et quand vous eûtes fini, nous restâmes silencieux et pensifs, écoutant encore le chant sublime dont la dernière note s'était depuis longtemps perdue dans l'espace. De quoi songions-nous donc ainsi tous ensemble, et quelles pensées avait éveillées dans nos âmes la la voix mélodieuse de votre piano? Je ne puis le dire; car chacun voit dans la musique, comme dans les nuages, des choses différentes. Seulement en voyant notre ami le Sceptique, qui a pourtant conservé une foi si vive dans l'amour et dans l'art, regarder vaguement devant lui, la tête penchée sur l'épaule et la bouche entr'ouverte par un triste sourire, je me suis imaginé qu'il devait rêver de ruisseaux murmurants et de mornes adieux échangés sous les sombres allées des bois; tandis que le vieux Croyant, dont nous écoutons avec une admiration si respectueuse la parole évangélique, avec ses mains jointes, ses yeux fermés, son front chargé de rides, semblait interroger le Dante, son aïeul, sur les secrets du ciel et les destinées du monde. Pour moi, caché dans le coin le plus sombre de la chambre, je pleurais en suivant de la pensée les images désolantes que vous m'aviez fait apparaître. En rentrant chez moi, j'ai essayé de les rendre à ma manière dans les lignes suivantes. Lisez-les avec indulgence, et, quand même j'y aurais mal interprété votre ballade, agréez-en l'offrande comme une preuve de mon affection pour vous et de ma sympathie pour votre héroïque patrie.

Digitized by Google

LES EXILÉS. — UN CHEMIN.

LE CHŒUR.

Adieu, Pologne, sainte Pologne, tombe de nos aïeux, berceau de nos enfants, adieu !

UN JEUNE HOMME.

Mes frères, à quoi bon porter encore ces épées qui n'ont pas su défendre de l'esclavage notre chère patrie ? L'étranger dira en les voyant : Que signifient ces insignes aux flancs des vaincus ? Pourquoi ceux-ci viennent-ils mendier chez nous, puisqu'ils ont des armes ? Il n'y a que le lâche qui soit pauvre avec une épée.

UN VIEILLARD.

Nous gardons nos armes pour le jour de la résurrection. Je ne le verrai pas, moi, ce jour à jamais béni dans le nombre des jours que tu donneras au monde, ô Seigneur. Mais ma vieille poussière se réjouira au bruit des chants de victoire, et mes os frémiront d'orgueil quand mon petit-fils viendra déposer sur mon tombeau mon sabre réhabilité de sa défaite.

L'ENFANT.

Grand-père, j'ai entendu mon père dire une fois : « Le sang lave la rouille que font les larmes. » Je ferai reluire ton sabre, grand-père.

LE VIEILLARD.

Oui, tu renaîtras, Pologne, sainte Pologne, tombe de nos aïeux....

LE JEUNE HOMME, *l'interrompant.*

Tombe de nos enfants, tombe de notre liberté, Pologne, pauvre Pologne, adieu !

UN PRÊTRE.

Qui est-il celui qui défend l'espérance, quand Dieu veille ?

LE JEUNE HOMME.

L'espérance est morte, et Dieu est endormi. Enterrons ici nos armes !

LE VIEILLARD.

Jeunes gens, gardez vos armes à vos côtés, et l'espérance dans vos cœurs. L'avenir est riche ; il donne à qui sait attendre.

LE JEUNE HOMME.

L'avenir est comme la fortune, il ne donne qu'à ceux qui ont. Puisque tu ne veux pas que nous enterrions nos armes, servons-nous-en pour mourir.

LE PRÊTRE.

La mort est un crime quand ce n'est pas Dieu qui la donne.

LE JEUNE HOMME.

Dieu ne nous donne plus rien.

LE VIEILLARD.

Pas d'impiété, jeune homme ! Tu peux vivre ; moi, je vis bien.

LE JEUNE HOMME.

Cela vous est facile : vous avez peu de jours devant vous ; moi, j'ai beaucoup d'années. Et tous ceux-ci, pourquoi les faire vivre, quand ils n'ont plus ce qui fait la douceur de la vie ? Ils avaient des maisons où ils pouvaient reposer en paix, des arbres qui les couvraient de leurs fraîches ombres, et des moissons, prix de leurs sueurs.... Les Cosaques sont venus. Qu'est-il resté ? des cendres. Ils avaient des parents qui venaient se réjouir avec eux aux jours de fête, des amis qui les consolaient aux jours de douleur, des enfants qui leur souriaient tous les jours... Les Cosaques sont venus. Qu'est-il resté ? des cadavres. Pologne, pauvre Pologne, tombeau de nos aïeux, tombe de nos enfants, tombe de notre bonheur et de notre liberté, adieu ! Pologne, nous voulons mourir !

LE VIEILLARD.

Suivez-moi, enfants ; et séparez-vous de celui qui désespère.

LE PRÊTRE.

Éloignez-vous de l'impie : fidèles, suivez la croix.

LE CHŒUR, *s'éloignant.*

Adieu, Pologne, sainte Pologne, tombe de nos aïeux, berceau de nos enfants, adieu !

UN PASSANT.

Que fais-tu là, jeune homme ?

LE JEUNE HOMME.

Je creuse une fosse pour moi et mon sabre.

LE PASSANT.

Que dis-tu ? toi si jeune et si fort, mourir ! Pourquoi donc ?

LE JEUNE HOMME.

J'avais une patrie, je l'ai perdue à jamais ; et maintenant je ne veux pas accompagner la troupe de mes frères qui s'en vont à l'exil et à la mendicité.

LE PASSANT.

Tu as raison. Laisse-les aller ; chacun pour soi dans ce monde. Mais tu ferais une sottise de te tuer maintenant ; quand tu n'auras plus ni jeunesse, ni beauté, ni force, à la bonne heure ! suis mes conseils, et tu t'en trouveras bien. Ramasse ton sabre et suis-moi.

LE JEUNE HOMME.

Où veux-tu me mener ?

LE PASSANT.

Dans une grande ville où tu pourras t'enrichir promptement, si tu le veux ; alors tu te donneras tous les plaisirs de la vie ; tu auras une bonne table, de belles femmes, de beaux chevaux, tout enfin ; et quand tu en seras las, tu feras comme moi, tu voyageras.

LE JEUNE HOMME.

Quoi ! tu as une patrie, et tu la quittes ?

LE PASSANT.

Que veux-tu que j'y fasse ? crois-tu que je doive rester attaché, comme un chien de garde, au seuil de ma vieille maison ?

LE JEUNE HOMME.

Tu as une maison, et tu vas dormir ailleurs que sous le toit paternel !

LE PASSANT.

Mon père et ma mère sont d'honnêtes gens, qui ont eu bien soin de mon enfance ; mais maintenant j'en sais trop

Digitized by Google

long pour m'entendre avec les gens du siècle passé, et je m'ennuierais à périr si je restais chez eux.

LE JEUNE HOMME.

Je prie Dieu qu'il ne te maudisse pas! mais je ne suis pas le même chemin que l'homme qui laisse aux étrangers le soin de fermer les yeux de ses vieux parents. Va de ton côté, moi, je vais du mien; tu m'auras été utile sans t'en douter; tu m'as montré qu'il est lâche d'abandonner dans le malheur ceux qui nous aiment. Je ne me reconnais plus le droit de mourir, et je vais rejoindre mes compagnons d'infortune; je combattrai pour les faibles, je travaillerai pour les infirmes, je prierai pour les désespérés. Adieu, homme de plaisir! adieu, toi qui ne cherches dans l'univers que toi-même! va loin! Frères! attendez-moi, et répétons en chœur: A toi, Pologne! sainte Pologne! tombe de nos aïeux! berceau de nos enfants, à toi toujours!

FÉLICIEN MALLEFILLE.

FLUTE BŒHM.

Il a paru, il y a quelques semaines, une brochure ayant pour titre: *Examen critique de la flûte ordinaire, comparée à la flûte de Bœhm, présenté à MM. les membres de l'Institut (Académie Royale des Beaux-Arts, section de la musique), par V. Coche, professeur au Conservatoire* (1).

En attendant que je sois à même de publier un travail historique et critique assez développé sur la flûte en général, et dans lequel je traiterai particulièrement de celle inventée par M. Bœhm, je crois devoir donner quelques renseignements sur cette dernière et sur son introduction en France. Mon intention, en rétablissant quelques faits importants, est de rendre hommage à l'auteur qui a régénéré un des instruments à vent les plus cultivés, en lui ôtant toutes les imperfections qui le déparaient, et faisaient le tourment des virtuoses.

Madame Gordon, par une lettre datée de Lausanne, 20 mai 1838, que M. Coche a insérée dans sa brochure, page 27, revendique l'invention de l'instrument selon le système Bœhm, en faveur de son mari, amateur de flûte, que tous les facteurs de la capitale et nombre de professeurs ont parfaitement connu.

Une lettre de M. Bœhm, datée de Munich, 2 juin 1838, également insérée dans la brochure, page 28, réfute les allégations de Mme Gordon. Néanmoins, M. Coche se livre (page 24, 25, 26) à une espèce de critique sur les prétentions des deux concurrents, et finit par accorder la priorité de l'invention à M. Gordon, sans donner la moindre preuve valable; voici, au sujet de cette discussion, ce qui est à ma connaissance et que je puis garantir:

M. Théobald Bœhm, premier flûtiste du roi de Bavière, avait depuis assez longtemps, à Munich, une fabrique de flûtes; ses instruments, à part quelques modifications de la perce et des trous, étaient construits selon le système de tous les autres facteurs. M. Bœhm avait déjà visité plusieurs fois la capitale de la France, lorsqu'au commencement de 1831, passant à Paris pour se rendre à Londres, il me communiqua le projet qu'il avait de faire un instrument sur un modèle tout à fait nouveau; il avait même deux plans différents l'un de l'autre, dont il me fit un dessin à la plume. Aussitôt qu'il fut de retour à Munich, M. Bœhm se mit à l'œuvre, et, un an après, il revint à Paris avec sa nouvelle flûte, dont il se servait déjà fort habilement. Il la fit entendre plusieurs fois chez moi, en présence de M. Camus, de M. Laurent, facteur d'instruments, et de plusieurs amateurs; et dans une autre circonstance, à M. Godfroy aîné, qui n'admira pas moins la beauté et l'égalité des sons que la perfection du mécanisme.

En mars 1837, M. Bœhm vint à Paris, pour la troisième fois, avec sa nouvelle flûte. Jusque-là, il n'avait apporté qu'un seul instrument, celui dont il se servait; mais, cette fois, il en avait plusieurs avec lui, M. Camus lui demanda de lui en prêter un, et, le même jour, il déclara qu'il ne jouerait plus d'autre flûte que celle de M. Bœhm; il a tenu parole. Aujourd'hui, M. Camus possède bien cet instrument et en fait valoir toutes les ressources. J'ai depuis peu entendu M. Dorus, artiste de l'Académie Royale de Musique, et frère de notre jeune et déjà célèbre cantatrice, et je me fais un plaisir de dire qu'il joue la nouvelle flûte avec un charme infini.

Lorsque M. Camus adopta la flûte Bœhm, il n'existait pas encore un seul instrument de ce genre à Paris, ni même en France; c'est donc M. Camus qui, le premier, a joué cette flûte, et c'est lui qui *l'a propagée le premier*.

Mais revenons aux prétentions de M. Gordon, ou plutôt de Mme Gordon. J'ai prouvé que le plan de la flûte de M. Bœhm était arrêté avant le commencement de l'année 1831; qu'en 1832 elle était exécutée, et que cette même année l'auteur nous la faisait entendre. Il est encore prouvé par la lettre de M. Gordon, qui se trouve à la fin de la brochure de M. Coche, page 30, que ledit M. Gordon était à Munich en juillet 1833, et qu'il venait de faire exécuter par un ouvrier de M. Bœhm une flûte *de son invention*. Ce n'est donc que bien après que M. Bœhm eut terminé son instrument que M. Gordon fit le sien.

M. Coche dit, page 23 de sa brochure: « Ce qui ressort de » plus évident, c'est qu'en 1827 Bœhm ne s'occupait pas de » la fabrication des flûtes d'après le nouveau système. Iwan » Muller l'affirme positivement; Gordon, au contraire, en » avait déjà construit; l'antériorité de l'invention lui est donc » acquise. »

Il est certain qu'en 1827 M. Bœhm ne fabriquait point encore de flûtes selon le nouveau système; il est certain que bien avant 1831, époque à laquelle celui-ci me donna le plan de son invention, M. Gordon courait à Paris, d'un facteur à l'autre, pour faire travailler à une flûte, la seule qui soit sortie de ses mains; il n'est pas moins certain aussi que cette flûte, que j'ai vue moi-même maintes fois, ne donnait en rien l'idée du système Bœhm. Mais lorsqu'après juillet 1833, à son retour de Munich, je vis M. Gordon avec sa nouvelle flûte, telle qu'elle est représentée dans la brochure de M. Coche, je fis aussitôt l'observation que M. Gordon avait copié ce qui fait la base du système Bœhm: le nombre des trous et leur disposition; que ses croissants n'étaient autre chose que l'équivalent, sous une autre forme, des anneaux; que d'ailleurs tout ce que M. Gordon avait changé et ajouté, soit par attachement pour ses anciennes idées, soit pour ne point avoir l'air de copier entièrement, tout cela faisait de sa flûte un instrument défectueux, difficile à l'excès, qui aurait été

(1) Cette assertion n'est pas exacte: M. Coche est répétiteur de la classe de flûte de M. Tulou, la seule qui existe au Conservatoire.

Digitized by Google

extrêmement coûteux si on l'eût adopté, et dont le mécanisme excessivement compliqué manquait de solidité et de précision.

Il me reste à dire que M. Clair Godfroy aîné, si connu depuis trente ans parmi les flûtistes, est le premier qui ait fabriqué à Paris des instruments selon le système Bœhm. En octobre 1837, cet habile facteur livra à l'examen des artistes sa première flûte de ce genre, et elle fut annoncée dans le *Courrier Français* du 21 du même mois. Depuis, il n'a cessé d'apporter tous ses soins à perfectionner ce nouvel instrument, qui aujourd'hui ne laisse plus rien à désirer. Déjà les premiers artistes de la capitale ont adopté la nouvelle flûte, et tous ont des instruments sortant des ateliers de M. Godfroy.

Convaincu des avantages que présente la flûte de M. Bœhm, dont le système contient la base du perfectionnement de la plupart des instruments à vent, je ne balance pas à croire qu'avec le temps son mécanisme ne soit exclusivement adopté, non-seulement pour la flûte, mais encore pour la clarinette, le hautbois et même le basson.

A. Farrenc.

DÉBUTS A L'OPÉRA.

Depuis longtemps il n'est bruit que des jeunes merveilles qui débutent à l'Opéra; quelques-unes sont encore en retard, mais on en parle pompeusement à l'avance : nous n'allons nous occuper que de celles qui se sont déjà révélées au public.

Commençons par Mlle *Lebrun*, qui n'a pas craint d'aborder les rôles de Rachel et de Valentine. C'était, certes, une tâche difficile à remplir; si, depuis plus d'un an, nous sommes privés du plus beau talent de l'Opéra, de Mlle *Falcon*, il s'en faut de beaucoup que nous l'ayons oublié; une voix pure et vibrante, un jeu pathétique et passionné, des accents pleins de vérité, une méthode belle et large, voilà des qualités qui commandent le souvenir à tout jamais, et Mlle Falcon les possédait toutes au plus haut degré; quels sont donc les talents qui se sont présentés avec la prétention de l'effacer? Après Mme *Stoltz*, Mlle *Lebrun*! Est-il permis de se tromper à un tel point? Mlle *Annette Lebrun* a tout au plus une voix de *mezzo soprano*, assez forte, mais inégale, peu nuancée, n'offrant ni beaucoup de charmes ni une grande volubilité. Il en résulte que la débutante a été souvent déplacée dans la *Juive*, et tout récemment dans les *Huguenots*; comment en effet le rôle de Rachel pouvait-il convenir à une voix qui n'est rien moins que propre aux accents dramatiques, aux notes élevées qui faisaient briller Mlle *Falcon* avec tant de bonheur et d'éclat? Plusieurs morceaux ont été transposés pour Mlle Lebrun, et l'on sait ce qu'un morceau gagne à cette transposition : ce n'est point par caprice qu'un auteur écrit un chant dans un ton ou dans un autre, et il n'y a pas identité entre *la* majeur et *si* majeur; chaque ton (pourvu que nous ne perdions pas de vue le diapason en usage) a sa signification, son caractère particulier; enfin le *si* d'en haut de Mlle Falcon produisait un tout autre effet que le *sol* d'en haut de Mlle *Lebrun*. Les chants de Rachel ont donc été complétement défigurés par ce changement, dont nous sommes loin de savoir gré à son auteur. Le même inconvénient s'est représenté pour le rôle de Valentine, et Mlle Lebrun a détruit entièrement l'effet que produisait Mlle *Falcon* dans le quatrième acte, ce chef-d'œuvre de musique grandiose. Nous ne saurions dire quelles souffrances nous avons endurées pour l'auteur et pour nous-mêmes, pendant l'exécution de cette œuvre, l'une des plus belles pages de la vie de *Meyerbeer*, dans laquelle il s'est montré si profondément inspiré en y faisant trouver place à tous les sentiments d'une âme que brûle la passion. Tantôt Mlle Lebrun changeait les passages trop élevés pour sa voix, tantôt elle se dispensait même de chanter, et tout cela sans le moindre scrupule.

Un artiste doit donc être tout à fait sans conscience? Les applaudissements de la claque remplacent-ils la gloire d'atteindre au noble but de l'art, et dans un engagement favorable sous le rapport financier, faut-il ne voir qu'un brevet de nullité? Ces réflexions nous sont venues après la dernière représentation des *Huguenots*.

Après le début de Mlle *Lebrun*, nous avons eu celui de Mme Widmann : cette jeune cantatrice, douée d'une voix de contre-alto très-puissante et très-claire, s'est fait entendre dans le rôle de *donna Elvira* (*don Juan*) qu'elle a eu grand tort d'accepter; ce rôle, écrit pour un *mezzo soprano*, n'est nullement dans les dimensions de sa voix; aussi a-t-elle eu beaucoup de peine à faire ressortir plusieurs notes élevées, outre qu'elle s'est vue obligée d'omettre son grand air. Mais il y a chez Mme *Widmann* de la vocation et du sentiment, une expression vraie et une bonne méthode; l'Opéra pourrait tirer parti de cette artiste en lui donnant un emploi secondaire; dans l'intérêt de tous les deux, nous désirons que cela ait lieu prochainement.

La première place est donc toujours vacante à l'Opéra; de nouvelles épreuves sont attendues : on parle de Mlle *Nathan*, élève de *Dupré*, sur le talent de laquelle on paraît compter beaucoup; de Mlle *Rieux*, jeune Marseillaise, dont on vante la voix, et de Mlle *Rose Stuart*, qui est Anglaise, mais dont le talent s'est formé en Allemagne et en Italie. Nous espérons, avec le public, que, parmi toutes ces dames, il se trouvera quelque talent transcendant qui abordera avec bonheur et succès un des rôles de Mlle Falcon.

Mais si aucune étoile n'est venue scintiller là où brillait l'interprète de Valentine et de Rachel, si l'Opéra gardé forcément le veuvage de son premier sujet, il a été plus heureux dans les débuts d'une jeune personne destinée à remplacer Mlle Flécheux et à doubler Mlle *Nau*. Nous voulons parler de Mlle *Ellian*, que nous avons entendue dans le rôle du page des *Huguenots*. Mlle *Ellian* est toute jeune et d'un extérieur agréable; sa voix sonore remplit parfaitement les vastes espaces de la grande salle, et elle possède une volubilité déjà remarquable; à ces qualités elle ajoute une grande pureté d'intonation. Cette artiste est une excellente acquisition pour l'Opéra. Nous avons entendu avec un vif plaisir la cavatine, d'ailleurs assez difficile, qu'elle a chantée avec beaucoup d'éclat.

Disons maintenant qu'il y avait, non loin de Paris, une jeune fille poétique, de dix-huit ans, portant un beau nom, cher à l'art et aux artistes, dont l'âme pure et ardente attendrit et entraîne; qui fait de sa belle voix, non un simple instrument mécanique, mais l'organe de ses sentiments, de ses pensées; qui émeut profondément par un chant naturel, qui est artiste dans toute la force du terme, qui a du génie comme

Digitized by Google

sa sœur! On devinera facilement que je parle de *Pauline Garcia*, sœur de la grande *Malibran*. Eh bien! on n'a point songé à la gagner pour l'Académie Royale de Musique, où est sa véritable place, où elle eût fait revenir ces jours d'éclat dont on n'a plus que le souvenir ; on ne s'est point donné la peine de l'entendre : on l'a laissée partir pour l'Allemagne, qui en raffole, qui jouit de son grand talent à côté de celui de *M. de Bériot*, le célèbre violoniste, dont le voyage est une suite de triomphes. C'est avec plaisir que nous allons reproduire ce que dit de cette jeune artiste *M. Rellstab*, un des critiques les plus spirituels de l'Allemagne : nous y retrouvons tout ce que nous inspirait ce magnifique talent, lorsque nous l'entendions à Bruxelles.

« Sa voix, dit *M. Rellstab*, est un mélange de soprano « et de ténor, de sorte que la partie basse a de l'affi- « nité avec le violoncelle, et la partie élevée avec le vio- « lon. Nous n'avons, en effet, jamais entendu voix hu- « maine qui rappelât davantage les propriétés de ces deux « instruments. A ce don rare de la nature, l'artiste réunit une « étude dirigée plus évidemment d'après un type de génie que « d'après un plan méthodique, mais qui n'en reste pas moins « étonnante; et, ce qui vaut mieux que tout cela, c'est qu'elle « apporte une intime vocation artistique qui donne à son exé- « cution le caractère le plus parfait. »

Et nous avons maintenant peu d'espoir de la voir en France; elle ira en Italie, en Russie peut-être, et nous sommes obligés de nous contenter du médiocre, pendant que nous pouvions posséder le parfait dans une jeune personne dont l'avenir sera certes aussi brillant que celui de sa sœur.

Quant aux débuts de la danse, ils ont été plus remarquables, et nous n'avons que des éloges à donner, d'abord à Mlle *Pauline Guichard*, dont le talent gracieux est généralement encouragé, et que nous espérons bientôt revoir dans son pas de *Robert-le-Diable* ; puis à une jeune Danoise, Mlle *Grahn*, qui tient à la fois, par son talent, et de la légèreté coquette de notre charmante *Fanny Elssler*, que d'unanimes applaudissements ont accueillie à sa rentrée dans le *Diable-Boiteux*, et de la grâce décente de Mlle *Tagliani*, dont le talent va bientôt réchauffer les glaces de la Russie. Mlle *Grahn* a obtenu un succès d'autant plus grand qu'il n'avait point été préparé; elle a débuté sans réclames, sans le puff ordinaire; elle a paru, dansé, et on a applaudi de bon cœur. C'est un succès de bon aloi et qui sera de durée, car elle a un mérite réel, et avec cela on triomphe de tous les obstacles, de toutes les intrigues. Il existe un juge impartial : c'est le public, qui paie, qui veut du plaisir, qui s'inquiète peu des cabales de coulisses et des éloges de commande, qui encourage le talent partout où il en trouve. Ce public-là a donné ses applaudissements à Mlle *Grahn*.

HENRI PANOFKA.

REVUE CRITIQUE.

LA MUSIQUE APPRISE SANS MAÎTRE, PAR M. ÉDOUARD JUE, PROFESSEUR DE MÉLOPLASTE.

La musique apprise sans maître! voilà, certes, un titre bien séduisant pour le grand nombre de personnes qui voudraient, sans beaucoup de peines et d'efforts, se familiariser avec une science que l'on ne sait bien d'ordinaire qu'après en avoir fait pendant longtemps sa principale étude.

Serait-il donc vrai qu'au moyen de la *musique apprise sans maître*, l'élève sera désormais dispensé de cette formalité banale à laquelle croient devoir se soumettre, par exemple, ceux qui veulent apprendre à danser ou à monter à cheval, en prenant un maître de danse ou un maître d'équitation?

Je suis presque tenté de croire qu'il y a du vrai dans cette idée que la musique est la chose du monde la plus simple et la plus facile; car, si je m'en souviens bien, il y a quelques années, un savant professeur mit cet art *à la portée de tout le monde*. Plus tard, un autre auteur vint avec la première partie d'un ouvrage : *la Musique simplifiée*. Qu'est-ce à dire? Est-ce que cette science serait aujourd'hui tellement *à la portée de tout le monde*, tellement *simplifiée*, que ceux qui se figurent être les plus ignorants feraient de la musique sans le savoir, comme le bon gentilhomme de Molière?

Pourtant, plus j'y regarde de près, plus je vois qu'il y a dans tout cela quelque chose qui me déconcerte et m'offusque, et je me dis involontairement : Si plusieurs auteurs jugent nécessaire de *simplifier* les notions de l'art musical, il faut bien que ces notions ne soient pas déjà si simples par elles-mêmes, et je me confirme dans cette opinion en voyant que le système de simplification du premier n'est pas celui du second, et que celui du second est différent de celui du troisième, et ainsi de suite.

M. Édouard Jue, l'habile professeur de *méloplaste*, réunit évidemment toutes les autorités possibles, puisqu'il a trouvé le moyen *d'apprendre la musique sans maître*. Or voici l'embarrassant. Qu'est donc M. Édouard Jue? « Je prends, « dit-il, et ce sont ses premières paroles, je prends mon élève « aux notions qu'il possède, même lorsqu'il n'en est encore « qu'au désir d'apprendre la musique. » *Je prends mon élève*, dites-vous. Mais, le maître, c'est donc vous, M. Jue. Vous n'apprenez donc pas la musique *sans maître* : vous êtes maître, comme M. Fétis est maître, comme tous ceux qui enseignent sont maîtres.

Après avoir fait ressortir la contradiction que nous ne pouvons nous empêcher de remarquer ici entre l'énoncé de cette publication et la méthode elle-même, nous dirons que cet ouvrage est un de ceux que nous croyons les plus propres à la propagation de la saine doctrine en musique. Nous avons lu attentivement le volume de M. Jue. L'auteur, éclairé par la méditation et sa longue expérience, a fait entrer dans cette édition nouvelle plusieurs améliorations importantes, comme il en a fait disparaître certaines idées qu'il a eu occasion de rectifier depuis. Nous ne nous chargerons pas néanmoins de justifier quelques assertions de M. Jue qui nous paraissent plus que hasardées; nous lui adresserons même un reproche sévère sur la négligence et la précipitation qu'il a apportées dans la rédaction de certains exemples de musique, dans lesquels nous eussions désiré plus de soin et d'élégance. Ce tort est d'autant plus grave que, dans un ouvrage destiné à former l'oreille des commençants, l'on doit, avant tout, chercher à développer en eux le sentiment de la bonne harmonie. Mais toute la partie qui traite de la constitution de la gamme et des *propriétés* des intervalles, toute cette partie est aussi lumineuse qu'ingénieuse. La méthode *monogammique* employée par M. Jue présente la théorie musicale

Digitized by Google

sous son jour le plus complet, en même temps qu'elle intéresse vivement l'intelligence des élèves. Aussi faut-il reconnaître que les cours de ce professeur n'ont pas été sans influence sur la réforme qui commence à s'opérer dans l'enseignement de l'art musical. Le premier, en France, M. Jue a donné l'exemple de l'enseignement par masses. Il y a trois ans, son cours de neuf cent cinquante personnes, au passage du Saumon, montra qu'une méthode raisonnée peut s'appliquer non moins heureusement à un grand nombre de personnes qu'à des élèves isolés, sans compter le charme attaché à une exécution puissante d'effet, et qui d'elle-même fait naître l'encouragement et l'émulation. Le nouveau cours de M. Jue, ouvert depuis le mois de décembre dernier, et dont nous suivons quelquefois les séances avec le plus vif intérêt, nous semble destiné à former d'excellents maîtres; il a de plus cet avantage de forcer les élèves à se faire en quelque sorte *professeurs mutuels* les uns à l'égard des autres; et c'est là sans doute ce qui explique l'idée de M. Jue, que la musique peut être *apprise sans maître*.

J. D'ORTIGUE.

NOUVELLES.

*** Nous avons une bonne nouvelle à donner à nos lecteurs. M. Halevy a terminé un opéra en un acte destiné à Chollet, et s'occupe d'un ouvrage en trois actes, dont le principal rôle, pour Mme Damoreau, est assez avancé pour être mis incessamment en répétition. On assurait que les directeurs de l'Opéra-Comique ont l'intention de faire représenter ces deux ouvrages la même jour vers la fin de novembre; nous avons pris des informations, et nous pouvons dire que les deux ouvrages seront probablement représentés au mois de novembre, mais pas dans la même soirée.

*** On annonce pour le 15 de ce mois le retour de Mlle Falcon, puisse-t-on annoncer alors le retour de sa voix. Il ne faudra pas moins pour nous dédommager de l'absence de Mme Dorus, qui doit prendre à cette époque un congé trop court pour la province, mais trop long pour nous.

*** Une transfuge de l'Opéra, dont le départ de Paris a été marqué par un scandale que tous les journaux ont répété, mais qui n'attristera point nos colonnes, où nous n'aimerions à enregistrer que des traits honorables pour les artistes, Mlle Flécheux a débuté à Anvers par le rôle d'*Isabelle* dans *Robert-le-Diable*; puisse-t-elle à force de travail reconquérir le rang auquel elle sembla quelque temps appelée, et réaliser enfin les espérances qui l'avaient fait engager à l'Opéra, et qui s'étaient bientôt démenties!..

*** Décidément Mlle Elian Barthélemy est vouée aux travestissements; car sur quatre rôles, elle en a joué trois sous costume masculin; après l'*Urbain* des *Huguenots*, est venu le *noble page du Comte Ory*. Quelques habitués de coulisses, qui en possèdent tout la machiavélisme, expliquent ainsi la modestie qui retient Mlle Barthélemy dans un emploi aussi secondaire. Avant de s'attaquer aux grands rôles de chant, elle a voulu, pour le cas où le succès ne répondrait pas à ses tentations, s'assurer une honorable retraite; nous ne saurions qu'approuver cette prudence. Prévoir les échecs, c'est presque toujours l'art de les éviter.

*** L'administration du théâtre-italien a publié le programme de sa campagne d'hiver à l'Odéon; nous prenons acte des promesses qui nous sont faites, notamment de la reprise de quelques ouvrages de Rossini: *Il Turco in Italia*, *Zelmira*, et surtout un de ses chefs-d'œuvre, *la Dona del Lago*, qui depuis trop longtemps avait disparu de l'affiche. Puisse cette belle composition être remontée avec le même éclat que lui prêtèrent, il y a quelques années, les grands et beaux talents réunis. Mmes Sontag, Ellena Pisaroni; *Malcolm* Galli, etc., etc., admirable ensemble qui eût été complet si on eût eu un roi plus dramatique que Marco Bordogni. Quant aux nouveautés qui nous seront offertes à l'Odéon, nouveautés pour Paris, mais déjà éprouvées en Italie: c'est Donizetti qui en fera les frais. On assure qu'il viendra mettre lui-même en scène deux de ses inspirations les plus heureuses, l'une tragique, *Robert, comte de Devereux*; l'autre bouffonne, l'*Elissir d'Amor*, où nous pourrons établir une piquante comparaison entre le maestro à la mode de l'Italie et le premier de nos compositeurs actuels, Auber. On nous laisse même espérer une bien autre bonne fortune; grâce à la stupidité des censeurs napolitains, bien digne de tous leurs confrères, ce *Polinuto*, qui ne sera point entendu à San Carlo, pourrait bien faire le voyage de Paris, et nous offrir les prémices de sa partition. Qu'elle soit la bien-venue, surtout si Nourrit le rapportait lui-même. Qui sait?... Il demande à rompre l'engagement qui l'enchaîne à l'Italie:

A tous les cœurs bien nés que la patrie est chère!

Nous lui pardonnerions de rester Italien s'il se faisait Italien de Paris. A cet égard, du reste, on est réduit aux vœux et aux conjectures, car le cadre des parties est toujours, comme l'année dernière, officiellement borné à nos admirables virtuoses Rubini, Tamburini, Lablache, Ivanoff; Mmes Grisi, Persiani, Albertazzi.

*** Dans un article biographique publié sur M. Auber par la *Galerie de la Presse et des Beaux-Arts*, article dont nous approuvons en bloc les éloges si bien mérités par ce brillant compositeur, nous croyons avoir remarqué de légères peccadilles *d'erreur ou omission* qu'il ne sera pas inutile de relever. Nous ne chicanons point sur la date de la naissance; nous souhaitons de tout notre cœur que M. Auber, encore si jeune par le talent, le soit par l'âge, autant qu'on nous le donne à entendre, en le faisant naître cinq ans seulement avant notre siècle; à ce compte il n'aurait aujourd'hui que quarante-trois ans. Tant mieux! mille fois tant mieux; car à ce compte aussi nous aurions droit d'attendre de lui une plus longue série de bons ouvrages; mais si nous acceptons aveuglément la chronologie qui regarde l'auteur, nous le rectifierons pour les ouvrages de son début. Nous ne pensons pas nous tromper en affirmant que *la Bergère châtelaine*, au lieu d'être *son coup d'essai*, ne fut que sa troisième production, et même à ce rang c'était encore un coup de maître. La première tentative du jeune compositeur avait été *le Séjour militaire*, dont le poème de M. Bouilly a fourni depuis à M. Scribe son *Nouveau Pourceaugnac*. M. de Planard, toujours si bienveillant pour les musiciens novices, confia ensuite à M. Auber *le Testament* et *les Billets doux*. Ce furent là deux échecs pour l'auteur de *la Muette* et du *Domino noir*; il n'a pas eu raison à rougir, s'il se rappelle tant d'exemples semblables; celui de Racine entre autres, qui débuta par deux tragédies indignes de son génie, et ne marqua sa place au premier rang qu'à son troisième essor. Ainsi en arrive-t-il à M. Auber; sa *Bergère châtelaine* fut pour lui l'*Andromaque* de Racine; elle le mit en vue, elle le marqua au front comme un des astres qui devaient graviter dans la sphère des grands artistes. Par une autre erreur que nous relèverons sans insister beaucoup, et pour cause, le biographe panégyriste prétend que M. Auber n'a compté dans toute sa carrière ni une chute, ni même un demi-succès; peut-être n'aurait il pas dû citer à l'appui les titres de *Timide* et des *Chaperons blancs*; en revanche nous citerons, nous, une partition charmante qu'il oublie dans la liste de celles de M. Auber, et qui est cependant, pour me servir de la formule vulgaire, un des plus précieux fleurons de sa couronne, *le Concert à la Cour*, dont les auteurs n'ont point fané le succès.

*** Dressons le bilan de nos deux théâtres lyriques pendant le mois d'août. Une seule nouveauté, trois reprises et deux rentrées, cinq débuts. A l'Opéra, M. Darcier dans le *Guillaume* du *Philtre*, Mlle Elian, dans les Huguenots, etc., etc.; et pour la danse, Mlles Lucile Grahn et Dumilatre; puis le *Diable boiteux*, reparaissant avec nos deux Elssler. A l'Opéra-Comique, *la Figurante*; puisse-t-elle *figurer* longtemps sur l'affiche! le début de Mlle Joly dans *la Fiancée*; la rentrée de Mme Damoreau dans les reprises d'*Actéon* et du *Mauvais-OEil*.

*** M. Emile Fleury est décidément acquis à l'Opéra-Comique, et, ce que nous n'avons pas toujours à dire en pareil cas, c'est une bonne acquisition; nul doute qu'il ne soit destiné à prendre un heureux essor à la première occasion que lui en fourniront les auteurs en lui confiant un rôle nouveau. Le charme et la souplesse de son organe, le bon goût de son débit et de ses manières, tout annonce que ce jeune ténor a de l'avenir, et un avenir qui n'est pas éloigné.

*** On parle d'un opéra-comique en deux actes dont la partition est confiée à M. Carafa, et dont le sujet est emprunté à un épisode du temps de Charles II et de Cromwell; on l'annonce sous le titre de *Thérèse*. Il ne faut guère chicaner les titres et encore moins les noms propres; nous demanderons cependant à l'auteur si, pour un ouvrage dont la scène se passe en Angleterre, le nom de Thérèse est bien choisi? Cette sainte espagnole est la patronne de bien peu de jeunes filles dans l'hérétique Grande-Bretagne; nous allions dire qu'elle ne l'est d'aucune, mais il ne faut pas être si exclusif; ce qu'il y a de sûr, c'est que le nom de Thérèse, s'il n'est changé sur notre observation, sera bien peu d'accord avec la couleur locale.

*** L'opéra de *Guido et Ginevra* doit être monté incessamment à Hambourg, et à Berlin on annonce la mise en vente de la grande partition et des parties d'orchestre, des costumes et des décors pour le 20 septembre.

Digitized by Google

*** Le grand théâtre de Marseille a repris le cours de ses représentations lyriques par *Robert-le-Diable*, qui lui a produit une recette de 2,800 fr., somme qui répond aux recettes de 10,000 fr. à l'Académie Royale de Musique. Valgalier, dans le rôle de *Robert*, a débuté avec beaucoup d'éclat. Le *Bertram*, l'*Isabelle*, le *Rambaud* ont été moins heureux et sont obligés de se retirer. Trois artistes à remplacer au mois de septembre, voilà une mauvaise entrée en campagne. Mme Hébert est toujours la favorite du public marseillais.

*** Cette société de concerts qui sert si bien à Marseille les intérêts de l'art, et dont nous avons plus d'une fois stimulé le zèle et applaudi les efforts, suit une marche progressive, et n'épargne rien pour ajouter encore à sa juste réputation. Elle a fondé un cours de chant dont le professeur est un jeune et habile artiste, M. Arnaud, qui a puisé les bons principes d'enseignement à notre Conservatoire, dont il est sorti; enfin il est question de l'engagement d'une cantatrice italienne pour la saison; le choix de la société flotte encore indécis entre Mme Assandri et Mme Borcabadati.

*** L'interdit lancé par la censure royale de Naples contre le *Poliuto*, de Donizetti, semble avoir contrarié vivement les espérances de Nourrit. On écrit que, malgré l'arrivée de toute sa famille qu'il avait mandée auprès de lui, il s'efforce en ce moment d'obtenir la résiliation de l'engagement qu'il avait contracté pour deux années. Ainsi la censure aura rendu à la fois deux de ses services ordinaires; elle aura privé le public peut-être d'un bon ouvrage, et à coup sûr d'un grand artiste. O bonne et utile censure! On reconnaît toujours l'arbre à ses fruits.

*** En quittant Bordeaux, Chollet et Mlle Prevost sont allés en représentation à Montpellier, et les bords de l'Hérault n'ont pas été pour eux moins fertiles en recettes et en applaudissements que ceux de la Garonne. Ils ont plu également dans la musique brillante et passionnée du chef-d'œuvre d'Hérold, *Zampa*, et dans l'amusante bouffonnerie de *Postillon de Lonjumeau*, dont l'Italie va s'emparer en y faisant coudre une autre partition

*** MM. les actionnaires de la Société pour la publication de musique classique et moderne sont prévenus qu'il sera payé, le 15 octobre, un dividende de 5 *pour cent*, à bureau ouvert, au siège de la Société, 10, boulevard des Italiens.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Halevy. Guido et Ginevra, arrangé pour deux violons, quatre suites; chaque. 9 »

Schultz. op. 48. Fantaisie brillante pour cornet à piston avec accompagnement de piano sur la romance de Guido et Ginevra. 7 50

Strauss. Collection de ses valses favorites, arrangées pour deux flûtes et deux violons; chaque collection, dix livraisons qui contiennent :

Le. 1 Œuv. 4. Pont de Chaines. Œuv. 24. Réunion de Hietzing. Œuv. 49. La vie est une danse.
Le. 2 Œuv. 56. Valse d'Alexandra. Œuv. 63. La Gaîté.
Le. 3 Œuv. 65. L'Insomnie. Œuv. 71. Mosaïque. Œuv. 68. La Belle Gabrielle.
Le. 4 Œuv. 71. A la plus Belle. Œuv. 75. L'Iris.
Le. 5 Œuv. 77. 2. Mosaïque de Valses.
Le. 6 Œuv. 80. Les Hommages. Œuv. 81. Les Grâces.
Le. 7 Œuv. 82. Philomèle. Œuv. 88. Les Somnambules.
Le. 8 Œuv. 91. Valse du Couronnement. Œuv. 95. Dentelles de Bruxelles.
Le. 9 Œuv. 96. Les Fusées Volantes. Œuv. 96. Le Bouquet.
Le. 10 Œuv. 97. Le Pélerin sur les Bords du Rhin. Œuv. 100. Paris.
Prix de chaque livraison. 4 50

Walutens. op. 69. Six nouvelles fantaisies pour la flûte sur les valses de Strauss. N° 1, 2, 3; chaque 5 »

Tolbecque. Trois quadrilles, sur Guido et Ginevra, pour le piano. N° 1, 2, 3; chaque. 4 50
— Les mêmes à quatre mains; chaque 4 50
— Les mêmes pour orchestre; chaque 9 »
— Les mêmes en quintetti; chaque 6 »
— Les mêmes pour deux flûtes, deux violons et deux cornets à piston. Chaque. 4 50

Mazas. op 63. F. *Bibliothèque du Violoniste*.

— Quatrième livre contenant trois duos, d'une difficulté moyenne, pour deux violons. 9 »
— Op. 64. Cinquième livre contenant trois duos brillants pour deux violons. 9 »
— Op. 65. Sixième livre contenant trois grands duos brillants et difficiles pour deux violons. 9 »

Wolff. Œuv. 14. Grande fantaisie brillante sur des motifs de Guido et Ginevra. 7 50

PUBLIÉE PAR BOIELDIEU ET COMPAGNIE.

Boieldieu. Grande partition de Marguerite. 150 »
— Parties d'orchestre. 150 »
— Partition réduite au piano, net. 15 »
Adam. Mélange sur Marguerite. 6 »
Lemoine. 26e Bagatelle. 5 »
Schulz. Fantaisie pour cornet et piano. 7 50
Klemczynsky. Sérénade brillante pour piano et violon. 7 50
A. de Beauplan. Savoir attendre. 2 »
Monpou. Mignon. 2 »
Halevy. La Veuve d'Amour. 2 »
Pilati. Cantate composée pour la naissance du comte de Paris. 4 50

PUBLIÉE CHEZ J. FREY.

F. Kuhlau. Grand quatuor pour flûte, violon, alto et basse. 12 »
Reissiger. 10e Trio pour piano, violon et basse. 12 »
Schwenke. 4. Fantaisie pour piano et violoncelle, sur un air russe. 7 50
Lecarpentier. Etudes faciles pour piano. 10 »
Czerny. L'École du Virtuose. Etudes de Bravoure, deux livres, chaque. 18 »
Paris. Adieu, pense à ta mère; romance. 2 »

PUBLIÉE PAR TROUPENAS.

Adam. Mélange des airs du Domino Noir. 5 »
— Six airs faciles. 6 »
Bertin. op. 120. Grande fantaisie à quatre mains. 9 »
Burgmuller. op. 38. Boléro. 6 »
Chollet op. 34. Fantaisie. 6 »
Czerny. op. 506. Trois rondos. 5 »
— Op. 507. Fantaisie romantique. 9 »
— Op. 501. Mélange à quatre mains. 9 »
Duvernois. op. 86. Deux divertissements faciles 5 »
— Op. 87. Fantaisie à quatre mains. 7 50
Fessi. op. 54. Rondo brillant sur l'Arragonaise 6 »
Goetschy. op. 13. Deux rondos, valses faciles à quatre mains. 7 50
Henry Herz. Boléro favori. 6 »
Henry Lemoine. 25e Bagatelle. 6 »
Osborne. op. 28. Fantaisie. 7 50
Lafont. Minuit, fantaisie pour violon. 9 »
Klemczynsky. op. 26. Divertissement pour piano et violon. 7 50
Schulz et Fessi. Fantaisie concertante pour piano et cornet. 7 50
Prumier. op. 55. Fantaisie brillante et facile pour la harpe. 6 »

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

Labarre. Mon fils est là; ballade avec accompagnement de piano et guitare. 2 »
Musard. Les Roses, valses à quatre mains. 5 »
Czerny. op. 464. Trois airs favoris à quatre mains. N° 1. Rondino sur Non più andrai. N° 2. Variations tyroliennes. N° 3. Variations, air anglais, chaque. 5 »
Gallay. op 48. Variations brillantes pour cor, accompagnement de piano ou orchestre. 7 50
Complet 47 50

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 37.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 16 SEPTEMBRE 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Académie Royale de Musique, *Benvenuto Cellini*, par X. BOISSELOT. — État de la musique à Berlin, les Amateurs. — Musique des salons (suite et fin), par L. RELLSTAB. — Revue critique, par H. BLANCHARD. — Nouvelles. — Trois prix de 500 fr. proposés par le directeur de la *Gazette Musicale*.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

BENVENUTO CELLINI.

La première représentation de *Benvenuto Cellini*, ainsi qu'on devait s'y attendre, a été fort orageuse. Comme presque toutes les œuvres qui remuent les idées, changent les habitudes, l'opéra nouveau a, d'un côté, soulevé les applaudissements et l'enthousiasme, tandis que, de l'autre, il n'a trouvé qu'indifférence et froideur, peut-être même dédain et mépris. Cependant, si le public, habitué à certaines formes pour les poëmes d'opéra, a été choqué des allures nouvelles et cavalières du libretto; si, à tort ou à raison, il a témoigné son mécontentement sur quelques mots ou quelques scènes de la partie littéraire de *Benvenuto Cellini*, pour la partie musicale il en a été tout autrement. La partition, pour la plus grande partie des spectateurs, est restée intacte; le musicien, sain et sauf. Certes, ce résultat n'a pas été obtenu sans contestation : la lutte a été vive et longue, mais les nombreuses beautés, les combinaisons savantes dont est remplie l'ouverture : un finale, plusieurs chœurs, deux airs, un duo, un trio, ont donné raison au compositeur, et finiront certainement par faire triompher toute la vigueur et la beauté de son talent. Un homme est venu apportant au public le résultat de quinze années de travaux, le fruit d'une imagination brillante et féconde, le produit de ses labeurs et de ses veilles, cet homme ne sera pas repoussé sans être compris. Cet homme, avec Reicha, étudia la science; Le Sueur l'initia aux plus larges conceptions de l'art; il demanda leurs secrets aux œuvres des grands maîtres; sa pensée se plia à toutes les exigences d'un travail opiniâtre et d'une lutte continue; artiste consciencieux, il sacrifia tout à son individualité : tant de persévérance et de courage ne peuvent rester sans récompense. Celui qui, tout jeune encore, écrivit les symphonies qu'on a tant admirées; qui, il y a six mois à peine, fit entendre cette messe des morts dont tout Paris a gardé le souvenir, sera religieusement écouté. Oui, il en sera ainsi; études, travaux, succès, tout ne sera pas entièrement oublié. Et quand les émotions inséparables d'une première représentation seront passées, lorsque les spectateurs auront du calme, toutes les choses qui d'abord paraissaient âpres et obscures s'éclairciront; chaque phrase se classera; tous ces contours hardis, tous ces angles saillants qui donnent tant de physionomie à la partition de *Benvenuto Cellini* seront compris, et deviendront l'une des causes de son succès.

La dernière partition de M. Berlioz, comme les premières, est empreinte d'une pensée originale, d'une forme sévère, d'un style chaud et coloré. Ces trois qualités, qui, suivant nous, sont la constitution de l'art et les moyens par lesquels il se manifeste, représentent l'imagination, la science et l'individualité.

L'individualité, cette couronne si belle et si difficile à porter, ce joyau si rare et si précieux, personne ne la conteste à M. Berlioz. Depuis 1829, amis et ennemis, tous ont constamment reconnu que l'auteur de la symphonie fantastique était un musicien individuel. Mais si pour quelques-uns c'était là une qualité, pour d'autres aussi c'était un défaut. L'individualité dans l'art n'est admise par quelques hommes qu'à la condition du succès; jusque-là ils refusent de suivre l'artiste dans son œuvre et dans sa pensée, et souvent même entravent ses pas. On a renouvelé, au sujet de M. Berlioz, l'interminable querelle qui a toujours marqué l'apparition d'un novateur en fait d'art; querelle envenimée parfois, lutte pénible et souvent injuste, qui faillit étouffer Weber comme Mozart, Rossini comme Beethoven, lorsqu'ils se montrèrent au public dans toute leur individualité. Et pourtant l'individualité, n'est-ce pas là le sceau du génie, n'est-ce pas l'auréole qui protége l'œuvre de l'artiste, et la fait passer à la postérité? Où donc en serait l'art sans cela? Demandez aux maîtres d'autrefois, interrogez les siècles passés, et vous verrez s'il est parvenu jusqu'à nous un seul nom qui ne porte avec lui le cachet d'une individualité profonde. Pour nous, qui croyons fermement qu'en musique, comme dans tous les arts, il y a plusieurs routes à suivre, qui admirons le génie partout où il se rencontre, qui applaudissons aux travaux de tous les hommes forts, qu'ils s'appellent Corneille ou Dante, Molière ou Milton, Raphaël ou Michel-Ange, Rubens ou Murillo; pour nous, qui avons accueilli avec enthousiasme l'individualité quelle qu'elle fût; nous, qui voulons qu'on salue respectueusement les hommes de tous les temps et de tous les pays, Mozart, Bach, Haendel, Palestrina, Scarlatti, Pergolèse, Lulli, Rameau, Le Sueur, Cherubini; nous, qui croyons que l'individualité est le sceau fatal ou providentiel que Dieu imprime aux hommes qui doivent être forts, nous voudrions qu'on accordât à M. Berlioz la place qui lui est due, place que ses œuvres lui ont marquée depuis longtemps.

Quant à la science, on reproche à M. Berlioz l'absence du rhythme, une harmonie compliquée, et des combinaisons obscures et fautives. Certes, un pareil reproche a lieu de nous surprendre: nous comprendrions à la rigueur qu'on attaquât certaines idées de l'artiste, certaines tendances du compositeur, qui peuvent sembler étranges et heurter quelques idées reçues; mais nous ne concevons pas qu'on s'attache à signaler des fautes de grammaire, surtout quand ces reproches portent à faux.

L'œuvre de M. Berlioz manque de rhythme, assure-t-on; cependant il y en a plus dans cette partition que dans Gluck et Méhul, et jamais on n'a songé à dire, de ces deux illustres compositeurs, qu'ils étaient de mauvais musiciens. Que si par *rhythme* l'on entend une sorte d'arrangement symétrique par lequel les phrases correspondent de quatre en quatre mesures sur un dessin fortement cadencé, la question devient beaucoup plus claire; il ne s'agit plus du rhythme, mais bien d'un rhythme, et nous avouons de bon cœur que M. Berlioz se sert fort peu de celui-là. Mais le rhythme n'est pas uniforme et invariable, le rhythme existe toutes les fois qu'il y a symétrie; et la symétrie a lieu toutes les fois qu'un certain nombre de mesures répond à un nombre égal. Si l'on convient qu'entre les phrases coupées de deux mesures en deux mesures, ou de quatre en quatre, il y a du rhythme, on doit convenir aussi que le rhythme existe, bien que la phrase soit coupée de trois en trois, ou de cinq en cinq; et cela étant, M. Berlioz est libre de s'en servir. Ce n'est pas le nombre de mesures qui fait le rhythme, mais bien la symétrie qui existe dans le nombre de ces mesures, car il est évident que trois est égal à trois, cinq à cinq, sept à sept, comme quatre est égal à quatre, et deux à deux. Au reste, ceci ne forme pas même question: qu'on ouvre Reicha, et l'on verra qu'il y a quelque vingt ans il écrivait ces préceptes que l'on met en cause aujourd'hui.

Le reproche qu'on adresse à M. Berlioz, à propos de l'harmonie, porte sur la résolution des dissonances. Ce reproche est fondé sur une règle qui veut que, *lorsque deux notes sont en degrés conjoints, la résolution s'opère en faisant descendre d'un degré la note inférieure.* A cela nous n'avons qu'une seule réponse: cette règle est fausse. La véritable loi est celle-ci: lorsque deux notes sont en contact, la résolution s'opère de deux manières, soit en faisant descendre d'un degré la note inférieure en maintenant la supérieure, soit en faisant monter la note supérieure d'un degré, tandis que la note inférieure reste en place. C'est d'après cette loi que M. Berlioz emploie les dissonances; c'est d'après cette loi qu'il faut juger son harmonie, comme aussi l'harmonie des œuvres de Beethoven.

Dirons-nous maintenant le dernier reproche qu'on adresse à M. Berlioz, le manque d'imagination? Vraiment ce reproche ne nous paraît pas sérieux; dans tous les cas l'œuvre nouvelle est une réponse suffisante.

Le poëme de MM. Léon de Wailly et Auguste Barbier est un livret à la manière italienne, beaucoup plus qu'une œuvre littéraire. Les scènes légèrement indiquées semblent avoir été tracées vaguement pour laisser au musicien toute liberté. Ce système, qui pouvait réussir, a malheureusement été gâté dès le principe par l'abus de quelques expressions mal sonnantes. Le ton dégagé et la mine évaporée de certains hémistiches ont été généralement désapprouvés. Mais il ne nous appartient pas de discuter la valeur de cette œuvre.

Benvenuto, le ciseleur florentin, l'artiste élégant, qui brodait de capricieuses arabesques, les vases de l'église et les coupes de l'orgie; Cellini, l'enleveur des filles, l'insulteur des pères, le tueur des maris; Cellini le libertin, le prodigue, le ferrailleur, l'homme de génie; tel est le caractère auquel se rattache toute l'œuvre nouvelle.

Benvenuto Cellini est amoureux d'une jeune fille, lui, l'amant de toutes les filles, d'une jeune fille de Rome, le théâtre de sa plus grande gloire, la fille du trésorier du pape, le seigneur Balducci, lequel seigneur Balducci lui paie les travaux qu'il exécute pour sa sainteté, mais lui refuse l'entrée de sa maison. Cellini le déteste doublement, comme père et comme trésorier: comme trésorier, il le mystifie depuis longtemps; comme père, il l'outrage en venant, de nuit, voir sa fille, et en la lui enlevant le lendemain au milieu de la foule, sur la place Colonne, à l'heure où le canon du fort St-Ange éteint les *moccoli*, car nous sommes en carnaval. A la fin du premier acte, non content d'enlever la fille et de mystifier le père, Cellini tue un homme; cet homme est Pompéo, l'ami de Fieramosca; Fieramosca, le rival de Cellini, rival et poltron, double qualité qui lui attire une multi-

Digitized by Google

tude de mésaventures. Au deuxième acte, Cellini a échappé aux recherches de la police; il se refugie dans son atelier, où l'attendent déjà Ascanio, son élève, et Térésa, son amante. A l'instant où il se prépare à quitter Rome pour Florence, Balducci et Fieramosca se présentent. Cellini refuse de rendre à l'un sa fille, à l'autre sa fiancée. Mais le cardinal Salviati est venu rendre visite à l'artiste; il apprend son crime et jure de ne lui pardonner que si la statue de Persée, qu'il lui a commandée depuis longtemps, est achevée avant le soir. Cellini s'engage à la terminer; en effet la fonte a lieu, Cellini obtient son pardon, et il épouse Térésa. Telle est à peu près la donnée sur laquelle M. Berlioz a écrit sa partition.

Nous avons retrouvé ici le compositeur tel qu'il s'était toujours montré, artiste amoureux de son œuvre, travailleur habile et consciencieux, animant chaque note et donnant à chacune de ses mélodies une originalité particulière. Semblable à son héros, le ciseleur florentin, M. Berlioz a semé sa partition d'arabesques capricieuses, et revêtu sa pensée de mille formes diverses. Parfois il nous présente l'idée toute simple et presque nue, puis tout à coup il la brode et l'enrichit de couleurs variées. Tantôt il la pare de dessins inattendus, d'harmonies nouvelles, d'effets d'instrumentation, d'imitations, de canons, de contre-sujets, qui semblent en s'y rattachant ajouter encore à son éclat; et tantôt l'abandonnant à elle-même, il la jette incessamment pauvre et délaissée, sans aucun travail d'harmonie. Tout ce qui constitue la force et la virilité, pédales sur lesquelles passent et grincent des combinaisons d'accords originales et savantes, progressions étranges peut-être, mais toujours neuves et saisissantes, modulations rudes et énergiques comme aussi calmes et suaves; en un mot, toutes les combinaisons scientifiques de l'art musical se trouvent à la fois dans Benvenuto Cellini.

C'est ainsi que le joli motif du trio du premier acte : *Vous que j'aime plus que ma vie*, produit un effet des plus originaux. Le quatuor qui précède le finale du premier acte contient une combinaison des plus heureuses. Quatre motifs chantés séparément par Balducci, Thérésa, Ascanio et Cellini, se réunissent ensuite dans un ensemble charmant. Ce qui distingue cette combinaison, c'est que chaque motif pris séparément a une physionomie particulière et une marche facile. La phrase chantée par Thérésa : *Ah! que vais-je faire, quitter mon vieux père*, est pleine de mélancolie; celle de Balducci : *Vous voyez, j'e père*, a un caractère de bonhomie bien tranché; tandis que la mélodie d'Ascanio et de Cellini porte en elle quelque chose de léger et de moqueur. La première partie de l'air que chante Thérésa est d'une suavité mélancolique; l'accompagnement de hautbois qui entre par une imitation du motif est une idée fort gracieuse. L'allegro, grâce à son rhythme vif et à la manière toute spirituelle dont il a été chanté par Mme Dorus-Gras, a provoqué d'unanimes et chaleureux applaudissements. Les couplets d'Ascanio, couplets pleins de fantaisie et de caprice, si bien chantés par Mme Stoltz, sont destinés à une vogue populaire. Quoique l'air de Duprez, au second acte, n'ait pas obtenu le même succès que les précédents, il nous a paru leur être supérieur; la période est large, la mélodie se développe avec une ampleur peu commune; c'est un de ces chants profondément sentis, qui, partis du cœur, émotionnent vivement, et suffiraient seuls pour prouver la supériorité de celui qui les a conçus. L'accompagnement qui entre sur ces mots : *Je chanterai gaîment*, est fort remarquable, par les imitations que font les flûtes, les hautbois et les clarinettes. Le duo du second acte est écrit avec beaucoup de verve et d'enthousiasme; la phrase mélodique se poursuit d'un bout à l'autre avec entraînement et chaleur, sans cesser un seul instant. Passons sur le chœur des femmes, qui termine le premier tableau; citons rapidement l'air de Massol, où le rhythme s'unissant à l'action semble guider les mouvements et précipiter les coups dont il perce en imagination le corps de son rival. Arrivons enfin aux plus belles parties de l'ouvrage.

L'ouverture est digne de ce qui existe de plus magnifique en ce genre; le chant du cardinal, au second acte, qui en est le motif principal, est accompagné de motifs secondaires de la plus grande originalité, surtout lorsqu'il revient dans la coda de l'allegro, reproduit par tous les cuivres, les violons faisant entendre un contre-sujet. Cette ouverture, remplie de beaux détails, se termine par un effet tout nouveau. Après trois mesures de silence, le motif de l'adagio est redit piano par les violoncelles, puis tous les instruments prennent un crescendo sur l'accord de la dominante qui aboutit fortissimo sur un seul accord de la tonique. Mais la partie la plus remarquable, celle qui, avec l'ouverture, mérite les plus beaux honneurs du succès, c'est, sans contredit, le finale du premier acte. Rien ne nous a jamais impressionné plus vivement. Le double chœur qui se fait entendre est tellement soutenu par l'orchestre, qu'il semble que les voix ont acquis un développement surhumain. En écoutant ce morceau on croit assister à une épouvantable mêlée; les cris de détresse et le bourdonnement de la foule, les traits rapides, les rumeurs de l'orchestre, les bruits vagues des chœurs font, de cette vaste composition, une chose entièrement belle. A côté de ce finale il faut placer le chœur du serment dont le motif, énergique et grand, prend encore de la puissance, soit dans le dessin des instruments à cordes, soit dans les batteries que les flûtes, les hautbois et les clarinettes exécutent à l'aigu en arpéges irréguliers. Puis viennent la saltarelle, morceau vif et entraînant, travaillé à la manière de Beethoven; le récitatif de Duprez : *Ma dague en main, protégé par la nuit*, belle perle que bien des maîtres voudraient avoir trouvée; et enfin l'air du Cardinal, empreint d'un admirable caractère.

La partition de Benvenuto est remarquable par des combinaisons rhythmiques entièrement neuves, des harmonies saisissantes et une instrumentation pleine de vie et de talent. Elle est belle et digne de la réputation de M. Berlioz, car elle contient une pensée harmonique et mélodique de la plus haute expression, un style savant et une forme entièrement neuve. Nous le répétons, la musique de Benvenuto aura, tôt ou tard, un grand et loyal succès, car toujours le public a rendu justice à ce qui est noble et beau.

Quant à l'exécution, nous devons de grands éloges à mesdames Dorus-Gras et Stoltz. La première, pour le beau talent de vocalisation qu'elle a déployé dans son rôle, pour la manière pleine de distinction dont elle a exécuté les traits les plus difficiles, et surtout pour les soins et l'attention qu'elle a mis à suivre dans tous ses détails la pensée du compositeur. Madame Stoltz a chanté avec verve et esprit le rôle charmant d'Ascanio. Une certaine indécision, occasionnée sans doute par la difficulté de la partition, s'est fait remarquer dans les

Digitized by Google

masses, et souvent il a fallu toute l'habileté de M. Habeneck pour les guider au milieu de écueils de cette œuvre nouvelle. La mise en scène est remarquable; les décors sont dignes de la magnificence de l'opéra; un surtout, celui qui représente le Colysée, est d'un effet magique.

X. Boisselot.

P. S. La seconde et la troisième représentation de *Benvenuto Cellini* ont été des plus satisfaisantes, et l'exécution presque irréprochable. Nous devons signaler le talent que M. Alizard a déployé dans le rôle de Balducci. Ces deux représentations ont provoqué de nombreux applaudissements, grâce aux modifications que le libretto a subies.

ÉTAT DE LA MUSIQUE A BERLIN.

LES AMATEURS. — MUSIQUE DES SALONS.

(Suite et fin.)

J'ai rendu suffisamment justice au goût de nos amateurs; je n'ai pas besoin de redire qu'aujourd'hui, encore, quand on exécute une œuvre musicale dans une société vraiment instruite, cette musique est le plus souvent de Gluck, Beethoven, Mozart, Haydn, Hændel, Cherubini, etc., etc.; et que naguère, dans une réunion particulière, on rendit l'opéra de *Fidelio* mieux qu'on ne l'a peut-être fait en aucune partie de l'Allemagne, en faisant néanmoins deux réserves spéciales, l'une pour Nanette Schechner, la plus grande cantatrice allemande de ce siècle, et l'autre pour Wilhelmine Sehrœder-Devrient, notre plus grande cantatrice tragédienne. Je le répète, j'en ai dit assez à la louange de nos amateurs. Il faut que je montre maintenant l'ombre du tableau, ombre qui n'a heureusement rien de bien noir, et fait ressortir quelques rides dans cette figure de notre dilettantisme. Nous avons aussi bien que tout autre pays nos *fanatici della musica* et nos *enragés*, isolés ou groupés en clubs. Personne n'en souffre plus que moi, par exemple, qui, à raison de mes fonctions de critique, dois entendre tout ce qui se fait d'important en public, musicalement parlant, et qui suis, en outre, dans beaucoup de salons où j'ai à paraître, régalé de divertissements musicaux d'une espèce particulière. Passe encore lorsqu'il ne s'agit que d'une pointe extraordinaire sur les terres de Polymnie. On en est quitte pour voir battre ostensiblement la mesure, entendre respirer à faux, etc., etc., dans la cavatine la plus moderne, ou dans une fantaisie de Herz sur le thème de cette cavatine, le tout appris tant mal que bien. Mais malheur à nous quand nous tombons prisonniers de quelque corps franc d'amateurs, régulièrement organisé? Il y en a de plusieurs espèces, mais la plus commune est celle des *thés chantants*. Un certain nombre de familles, dans lesquelles l'un gronde la basse, l'autre miaule le ténor, le troisième joue un peu de piano, concluent une sainte alliance aux termes de laquelle on doit se réunir tous les samedis pour prendre le thé et faire de la musique. On y invitera quelques amateurs en renom. Le référendaire A.... a un ténor céleste; le docteur B.... chante divinement la basse; le lieutenant C.... est une moitié de Thalberg sur le piano. On rassemble deux douzaines de personnes. On commence par l'ouverture de la *Muette de Portici* à trois mains; il est vrai qu'elle est arrangée pour quatre mains, mais l'une des deux mains gauches compte des pauses circonspectes dans les passages difficiles. Pourtant on arrive avec un ensemble assez heureux à la dernière page, du moins l'on frappe bien simultanément l'accord final après quelques répétitions qui ne sont pas sur le papier. Applaudissements immenses! Que nous donne-t-on ensuite? Le référendaire A.. va chanter un *lied* de Curschemann. C'est un beau morceau, qui n'est que trop haut d'un quart de ton pour le chanteur; à part cet inconvénient, il le dit à merveille. Chaque stance est de sept vers. La première est accompagnée d'un profond silence; à la seconde, entrent les chuchotements isolés; à la troisième, le pizzicato des clapotements de cuillers; à la quatrième, tout l'orchestre des langues féminines, des tasses et des cuillers, joue en *tutti*, et exécute un superbe *crescendo* qui arrive au *fortissimo* des applaudissements à la fin du septième vers, quoique personne n'ait entendu les cinq derniers. Après les sept grasses années pharaoniennes des sept couplets, on devrait avoir à supporter sept années maigres; mais non! elles sont plus grasses encore. On convient de chanter un ensemble, par exemple, le sextuor de *Don Juan*. Leporello commence :

Più che cerco, men ritrovo
Questa porta maledetta.

Plût à Dieu qu'il trouvât la porte, le misérable? mais il ne peut trouver l'intonation ni la mesure, et le lieutenant, maître de chapelle, le Thalberg du thé chantant, frappe à faire peine pour les lui clouer dans la tête. La voix d'Elvire déchire un peu moins le cœur que les oreilles, mais elle est passable dans les silences. Viennent Ottavio et donna Anna : c'est fort supportable, car Elvire aide donna Anna à chanter, et Leporello souffle Ottavio. On sait que Mazetto et Zerlina apportent sur la scène la lumière au milieu de la confusion. Ici, au contraire, s'épaissit à leur arrivée l'obscurité chaotique dans laquelle tâtonne tout le monde, sans excepter l'accompagnateur qui ne frappe d'ailleurs qu'un demi-pouce plus loin que les touches. Vient enfin l'allegro. Chacun, joyeux de s'être retrouvé devant cette barrière, se précipite avec d'autant plus d'ardeur en avant. Mais quand Leporello accourt avec son étonnant *parlando*, la course devient alors un véritable *steeple-chase*, où, sur ce terrain semé d'obstacles, son coursier s'emporte, culbute avec lui et le laisse gisant dans le fossé. Jusqu'alors l'espérance a conservé la bonne tenue, mais depuis qu'elle s'est cassé le cou dans ce saut périlleux, toutes les ancres qui la soutenaient s'en vont en dérive. Le Thalberg du thé chantant s'enfuit du tabouret, car c'est sur lui surtout que retombe la honte de ce fiasco; les chanteuses éclatent de rire; Ottavio et Masetto, furieux, veulent tout rétablir et chantent à l'unisson la partie du pauvre Leporello, qui n'a pas eu le sort le moins triste dans cette affaire. Enfin « Il s'élève (comme dit Homère lorsqu'il chante l'assaut du camp grec quand Hector a fait voler la porte en éclats) il s'élève un tumulte immense! »

Orphée, par la puissance de sa lyre, dompta les animaux féroces : quels miracles seraient impossibles à la musique de nos jours? La fille de la maison trouve le vrai moyen de verser de l'huile sur cette mer agitée. Elle prend la place du Thalberg, qui a été lancé loin de là comme par l'explosion d'une mine,

et entonne une valse de Strauss. C'est alors que le soleil perce les nuages sombres. A ces accords magiques, qui s'élèvent bien au-dessus du fatras de *Don Juan*, se reconnaissent toutes les belles âmes et surtout les beaux corps. Leporello, le premier, veut réparer le dommage de son fait : il enlace Elvire bientôt réconciliée et l'entraîne dans un tournoiement rapide, où, cette fois, il ne fait pas défaut à la mesure; Mazzetto et Zerlina, donna Anna et Ottavio les suivent, et la masse entière des auditeurs, j'entends tous ceux qui sont capables de danser, tourne bientôt comme un système planétaire autour du soleil du piano qui rayonne l'harmonie des sphères Strauss. Enfin on s'est mis hors d'haleine, et l'on revient naturellement au noble but artistique de la réunion. Un rigoriste musical est là qui gémit depuis longtemps sur le scandale de cette profanation. Il tire de sa poche un énorme rouleau de papier réglé, et propose d'exécuter un *De profundis* d'un de ses amis, le savant organiste de l'église de..... Cette idée est également accueillie avec enthousiasme, et, sans faire attention aux pédanteries de dessin et de mesure, on chante un morceau d'une science cruelle, hérissé de contrepoint à vous glacer d'un froid mortel, avec une fugue à laquelle aucune qualité ne manque, si ce n'est la fin. Les voix s'y égarent et s'éparpillent comme une troupe d'infanterie légère qui marche dans le brouillard. Cependant, arrivés au rendez-vous d'un point d'orgue long d'une lieue, suivi d'une cadence finale où pourraient se rassembler toutes les armées du continent, nos chanteurs se saluent et se sentent fiers et heureux d'avoir si vigoureusement surmonté les infernales difficultés de cette musique. Au fond chacun y trouve tout juste autant de plaisir qu'un chien à la salade; mais personne ne veut se montrer assez faible, assez profane, pour ne pas pénétrer ce sanctuaire de science et d'art véritable; d'autant plus que le rigoriste, armé d'une énorme paire de lunettes et le front chargé de rides sévères et profondes, était là, tournant la feuille, menaçant comme un orage de lancer sur celui qui ne se fût pas montré ravi d'admiration le tonnerre d'un anathème qui l'eût mis pour jamais au ban des fidèles. «Merveilleux ouvrage ! s'écrie-t-il avec orgueil en promenant autour de lui de graves regards; la postérité seule en comprendra toute la valeur. Mais c'est bien, très-bien exécuté; en vérité ! »

Cependant la fille de la maison reprend son initiative et propose à donna Elvire de chanter la cavatine de *Robert-le-Diable*. Encore une idée accueillie avec enthousiasme. Et le Thalberg de se mettre à préluder en *si bémol* majeur. On continue ainsi jusqu'à la dixième ou onzième heure qui donne le signal du départ ou du souper, selon les usages de la maison.

Je pourrais remplir une galerie de pareils tableaux du genre de nos thés chantants; mais comme je n'ai voulu que montrer le côté comique de notre dilettantisme, pour qu'on ne refusât pas toute créance au portrait flatteur, et pourtant véritable, que j'ai tracé de son côté excellent, et qu'on ne m'accusât pas de partialité outre mesure, je crois cette esquisse suffisante, d'autant plus que toutes les grandes villes en peuvent offrir une foule de semblables.

Le dilettantisme projette de toutes parts de luxuriants rameaux de formes comiques à divers titres. Le genre le plus impitoyable, chez nous, est celui des amateurs de violon et de quatuors. On sait combien il est difficile à un virtuose de profession d'attaquer le son juste sur le violon; mais un violoniste amateur, même habile, qui pourrait contrebalancer un pianiste qu'on entendrait avec plaisir, demeure toujours un vrai fléau musical. Et combien peu arrivent encore à ce point ! Malheur à celui qui, chez nous, tombant dans les griffes de MM. X.. ou G.. est fait prisonnier, et doit subir une soirée de quatuor. Il s'y trouve d'habitude trois solides musiciens de profession qu'on régale de champagne et d'huîtres; mais le quatrième, dans cette partie de whist musical, c'est l'amateur. Quand il a de la vanité, il s'adjuge la partie de premier violon. Est-il modeste ? il râcle le second violon ou l'alto. Par malheur, s'il est vrai qu'un bon virtuose, fût-il Paganini, ne peut nous dédommager de trois mauvais, il est encore plus vrai qu'un mauvais en tue trois, treize, trente bons; tant est puissante la funeste influence du mauvais ! Qu'est-ce donc quand le malheureux veut se distinguer ? quand il lance des traits hardis qui ratent toujours ? quand il nous apprête un brillant point d'orgue tel qu'on ne sait si le chat ou le chien de la maison a fait une entrée hurlée dans la musique ? O ciel ! un pareil quatuor d'amateurs pourrait me faire perdre le ciel ! En vérité, si j'eusse été Adam, l'épée flamboyante de l'ange eût été moins efficace pour me chasser du paradis que les violons de la plupart des quatuors d'amateurs berlinois. Qu'importe que beaucoup d'entre eux, après une *ratatouille* si infernale pour les oreilles, offrent à nos estomacs de vrais soupers de Lucullus ? Quel rôti serait assez grand pour couvrir de semblables blessures ! quel vin assez chaud, assez généreux, pour réparer un tel épuisement ! Aussi ma prière du soir et du matin est-elle : « Mon Dieu ! délivrez-nous de tout mal, mais d'abord de tous « les amateurs de violon ! »

Quelques formations particulières du dilettantisme affectent l'apparence de l'érudition. Nous avons des antiquaires, des faiseurs de collections, des acheteurs d'instruments, bref, toutes les variétés de la folle manie musicale où chacun monte un dada de prédilection. Le diable a fait surtout des conseillers d'architecture, de médecine, de police, des conseillers intimes et autres, autant d'adorateurs de la musique, au lieu d'en faire des amateurs de mathématiques, de sciences naturelles et de jurisprudence. L'un ne veut entendre que Beethoven, et s'est choisi dans la semaine un jour de fête pour se faire jouer ou se jouer à lui-même les œuvres de Beethoven; si quelqu'un voulait faire résonner une note de Mozart ou d'Haydn, il aurait des convulsions. Cet autre est livré au paroxysme contraire : Beethoven est pour lui l'Antechrist de la musique, et les quatuors de ce maître lui donnent des attaques d'épilepsie, lors même que lui-même ne les joue pas. S'il les jouait, les autres seraient certainement affectés de la même manière. Bref, l'épilepsie est un élément obligé de son cercle musical. Un troisième est l'adorateur d'un compositeur vivant que je ne veux point nommer, mais dont on peut dire qu'il a fait le plus de bruit dans le monde. Le *fanatico* a étendu son amour des partitions à l'épouse même de son idole, et se suspend à son bras aussi opiniâtrément que son bracelet. Et puis il joue du violon !!..... Par Jupiter ! les liens d'une amitié que ne brisent pas des sons aussi déchirants doivent être bien solides. Un autre enragé a fait une grande découverte : la musique du monde primitif, la musique anté-diluvienne

Digitized by Google

est la seule qui vaille quelque chose. Quel dommage qu'elle soit perdue! Au surplus, il pense que la musique, comme le vin, gagne toujours à vieillir. Un morceau qui a moins de cent ans lui paraît si blanc-bec, si dandy moderne, qu'il le jetterait impitoyablement par la fenêtre. Il rassemble chez lui, tous les dimanches, un cercle de saints initiés. Là, entre le chocolat et le bouillon, on chante des messes que les rats ne veulent plus ronger, que nul homme ne peut entendre, tant elles sont jaunies, empoudrées, ratatinées. On raconte qu'un jour un commissaire de police viola avec la force armée le sanctuaire de cet Orphée antiquaire, croyant qu'il s'y commettait des meurtres et que les victimes criaient au secours. L'individu le plus curieux dans la grande famille des amateurs, morceau précieux pour le cabinet de M. Geoffroy-Saint-Hilaire, était un petit *fonatico* qui promenait naguère sa manie dans notre ville, et n'aimait rien tant, après le vin, que les *minnelieder* (*chants d'amour*, compositions du moyen âge); car les *lieder* le charmaient surtout, quoiqu'il ne fût pas non plus ennemi de l'amour. Sa rage était double: rage n° 1, celle des collections; rage n° 2, celle de montrer ses trésors. Comme j'ai pour principe d'observer les curiosités au moins une fois, je tombai un jour dans l'antre où il se tapissait comme un *Formica-Leo*, épiant les passants jusqu'à ce qu'il en fît glisser un pour l'y égorger avec ses *minnelieder*. J'étais alors officier, et je me rendais à la parade, quand il me fit, de sa fenêtre, le signe le plus mystérieux du monde en m'invitant à monter un instant. Il venait de recevoir, pour sa collection, un nouveau *minnelied* de l'an 1366 (avant Jésus-Christ, je crois), dont la mesure variait entre 7/8 et 5/4, quelque chose de sublime, enfin. Je fermai les yeux comme un homme qui prend médecine, et j'avalai le *lied*. — « Je vous remercie bien, vous m'avez fait grand plaisir, mais il faut que j'aille à la parade. » — « Impossible! encore ce petit lied de Walter von der Vogelweide. » — Je l'endurai héroïquement, et lui souhaitai le bon jour. — « On ne part pas ainsi. » — « D'honneur, je vais être aux arrêts! » — « Oh! mon cher monsieur, vous y êtes déjà, » répliqua-t-il en fermant, avec une mine d'épervier, la porte dont il cacha la clef! « Tenez! voyez encore ce *lied* qui est de Henri d'Ofterdingen, je le parierais à coup sûr. » Je jurai, il chanta; je frappai du pied: il battit à coups de poing la mesure sur le piano. Enfin je demeurai prisonnier, et n'eus rien de mieux à faire que d'entendre ou de voir quelques centaines de *lieder* de toute couleur et de toute nation, jusqu'à ce que, mourant de faim, je finis par le menacer, ce qui me valut la liberté. Si quelqu'un des honorables musiciens de Paris venait à Berlin et qu'il tombât (car il faut tout prévoir) dans le même malheur que moi, qu'il se rappelle bien cette formule. C'est le seul moyen de rompre le charme fatal qui garrotte celui qui entre en ce lieu funeste.

Je pourrais, en vérité, vous raconter bien d'autres histoires de nos amateurs acéphales ou cynocéphales, mais je crois entendre qu'on me crie: « Nous sommes rassasiés de dilettantisme, de Berlin, de tout, etc., etc.

Pourtant je reviens, comme dans un rondeau, à mon thème primitif.

Le dilettantisme de Berlin a plus d'affinités avec l'art véritable que l'art tel qu'on le pratique en beaucoup de villes, et nous lui devons en très-grande partie la pureté de goût dont nous pouvons encore.....

Malheureusement le baromètre descend tous les jours.

L. Rellstab.

REVUE CRITIQUE.

Bibliothèque du violoniste, 4e, 5e et 6e livres, contenant neuf duos pour deux violons, par Mazas.

Livre musical des CENT-ET-UN, publié par Pacini.

La musique de chambre, qui joue un rôle si intéressant dans l'histoire de l'art, est fort négligée de nos jours, et tous les appréciateurs consciencieux et éclairés des productions qui font faire des progrès à la science déplorent l'abandon de ce genre de musique. C'est dans leurs quatuors, leurs trios, leurs sonates, leurs quintettes et leurs duos, que les Haydn, les Mozart, les Clémenti, les Beethoven et les Viotti, ont jeté leurs plus intimes pensées; c'est surtout dans ces belles productions qu'ils ont montré toute la pureté de leur style, l'originalité de leurs idées et l'audace de leurs conceptions. Par une singularité que rien ne peut expliquer, les duos pour deux violons sont, de tous les genres de musique que nous venons de citer, le plus nécessaire, et cela au moment où les violonistes abondent le plus en France et à l'étranger; à l'époque où la France, l'Italie, l'Allemagne et la Belgique si musicale maintenant, peuvent citer avec orgueil Baillot, Paganini, Spohr, Ernest, Lafont et de Bériot. Depuis les beaux duos de Viotti, nous ne savons pas que quelque compositeur de renom se soit occupé de ce genre de musique, si nous en exceptons Moussini, Rodolphe, Kreutzer, Andreas Romberg et Pleyel, s'il est permis de citer ce dernier en compagnie d'hommes à idées originales et distinguées. Cette conversation intime à deux violons est cependant une des choses qui importent le plus à l'instrumentation moderne dans laquelle le violon, qu'on nomme à juste titre et qu'on nommera toujours le roi des instruments, remplit des fonctions si essentielles.

M. Mazas, non moins bon compositeur que violoniste habile, est l'homme le plus propre à remplir cette lacune dans l'art musical. Sa *Bibliothèque du Violoniste* est une œuvre complète; c'est tout un enseignement progressif de l'instrument, dépouillé de ce qu'il a de sec et d'aride. M. Mazas a déjà publié plusieurs livraisons de duos élémentaires.

Voici venir les 4e, 5e et 6e livres, contenant chacun trois duos. Les trois premiers sont d'une difficulté *moyenne*, ainsi que l'annonce l'auteur, et les deux autres livraisons offrent aux amateurs de la musique difficile de nombreuses occasions de s'exercer les doigts. Nous avons remarqué plus particulièrement le sixième livre, qui renferme trois duos brillants, et d'une nouvelle coupe. Cette tentative d'un renouvellement dans la forme, qui n'a rien de l'extravagance romantique, et qui ne brise en aucune manière ni la carrure, ni le rhythme, mérite d'être encouragée. Le premier duo en *mi* naturel commence par un thème hardi, sous lequel se dessine le second violon obligé, et concertant avec le premier d'une façon bien contrastée. Après avoir modulé sur la tierce majeure inférieure, et attaqué un beau chant à doubles cordes en *ut* ma-

jeur, l'auteur passe en *sol* majeur, puis, abandonnant la facture ordinaire, la route commune, il place au milieu de ce premier morceau un large *cantabile*, en mesure à 9/8, qui tient lieu d'*adagio*; et, rentrant dans le caractère du premier morceau par le thème à quatre temps, il termine par un trait brillant du premier violon, et sans s'étendre sur cette longue cadence *parfaite* qui terminait si imparfaitement les anciens duos de violons. Le final, sorte de pas redoublé en 2/4, nous semble, quoiqu'en mineur, avoir quelque air de famille avec le joli nocturne à trois voix du *Pré aux Clercs*, au troisième acte.

Le second duo commence par un *adagio*, à larges proportions, dans le genre et le style de ceux des quatuors d'Haydn. Il est richement dialogué dans toutes les divisions de la mesure, et se termine en *sol* majeur après avoir commencé en mineur. Un *scherzo* en *ré* majeur, à trois temps, suit ce premier morceau; il se distingue plus par la grâce que par l'originalité, et s'enchaîne avec un *allegro non troppo* à quatre temps, en *sol* majeur, qui se repose sur la dominante de ce ton; puis un rondeau en 2/4, quelque peu fugué, parsemé de traits brillants, termine ce duo, qui est d'une bonne et originale facture; mais auquel cependant nous préférons le premier et le troisième. Ce dernier duo en *la* majeur commence d'une façon audacieuse; il abonde en traits brillants, en double corde, et ne sort pas, comme les deux autres, de la forme classique, quoique cependant il soit quelque peu paganinisé en de certains endroits.

L'*andante sostenuto* qui vient après le morceau est d'une mélodie gracieuse, et accompagné d'une manière piquante. Nous signalerons aux amateurs qui l'exécuteront une erreur de gravure qui se trouve à la partie de premier violon. Le morceau est en *ut* majeur, et porte un dièze à la clef pendant que la partie de second violon n'en a point. Il sera facile de remédier à cette légère erreur en supprimant le dièze qui est à la fois partie du premier violon. Le rondeau qui s'enchaîne avec cet *andante* est du caractère le plus léger et le plus élégant. Il intervient au milieu de ce morceau un *presto* qui rappelle que le compositeur a voulu remplir la tâche qu'il s'était imposée, de ne pas s'astreindre à la forme ordinaire; mais reprenant bientôt le motif de son final en 6/8, il termine cette œuvre de duos comme il l'a commencée, c'est-à-dire d'une façon neuve et originale. Le succès doit couronner ce travail, aussi utile que consciencieux, et maintiendra M. Mazas au rang des artistes de talent où il s'est placé depuis longtemps comme habile exécutant et bon compositeur.

— Il n'est point d'artiste ou d'amateur qui n'ait entendu parler dans le monde musical du *Livre des Cent-et-Un*: la neuvième livraison vient de paraître, et ce n'est pas la moins intéressante de celles qui ont été publiées jusqu'à ce jour, car elle contient trois mélodies allemandes de Meyerbeer. Certes, on ne peut nier que ce ne soit une bonne fortune pour les dilettanti de salon. Les paroles ont été traduites par M. Émile Deschamps. *C'est elle*, *les Roses*, et *Mina*, sont trois petites pièces toutes empreintes de ce mysticisme, de cette naïveté allemande et de cet esprit quelque peu recherché, mais plein de grâce qui caractérisent la poésie intime de ce pays. Le compositeur, en homme de génie et de goût qu'il est, en a parfaitement traduit, embelli, dépassé le caractère. On ne croirait pas que l'auteur de l'immense partition des *Huguenots* puisse exceller à peindre les nuances les plus délicates du sentiment musical réduit aux plus petites proportions; c'est cependant une vérité dont il donne de fréquentes preuves par de légères et délicieuses publications. Au nombre des trois mélodies que nous venons de citer, nous signalerons surtout *Mina* comme un diamant, comme une de ces jolies inspirations rares, exquises, une de ces perles mélodiques trouvées au fond des flots d'harmonie que l'auteur a en lui. *Mina* est la sœur de la *Pastorella dell' Alpi* de Rossini, avec plus de finesse et de distinction harmonique. Sur un accompagnement en 3/8, d'une rare élégance, se balance un chant en caractère de barcarolle, qui de *sol* majeur passe en *si* majeur et revient dans le ton primitif d'une façon aussi inattendue que piquante. Mélodie initiative et qui vous berce sur l'eau; accompagnement neuf, original; pensée d'amour toute gracieuse, toute voluptueuse, tel est ce *lied*, cette riante chansonnette ou romance du livre musical des *Cent-et-Un*, qui probablement se tirera à cent et un mille exemplaires, si tous ceux à qui plaira cette brillante étincelle musicale en font l'acquisition.

Henri BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Mademoiselle Fanny Elsler va entrer en concurrence avec les souvenirs laissés par mademoiselle Taglioni dans le ballet de la *Sylphide*. Lutte heureuse pour nous et qui le sera sans doute également pour elle. C'est ainsi que nous avons vu Duprez aborder les plus beaux rôles de Nourrit, et se placer aussi haut que son prédécesseur, mais sans le faire oublier, et par d'autres ressources qui lui étaient propres et qui en définitive ont tourné au profit de l'art.

*** On annonce au théâtre de l'Opéra-Comique un opéra de M. Adam intitulé *le Brasseur*. Quant à *Régine*, autre ouvrage de ce musicien, n'ayant pu obtenir de Mme Damoreau qu'elle jouât le rôle commandé pour elle, il a été réduit, dit-on, à transporter sa partition au théâtre Ventadour, dont l'ouverture est promise pour le courant d'octobre.

*** Le jeune maestro M. Alari, qui pendant les fêtes du couronnement, a obtenu à Londres encore plus de succès que l'année dernière, s'occupe en ce moment, pendant les loisirs que lui laissent les restes de la belle saison, à composer quelques-uns de ces morceaux que chanteront sans doute, l'hiver prochain, les Rubini, les Tamburini, les Grisi, dans les salons dilettantes de la capitale. On sait combien ses inspirations pleines d'âme et de suavité ont produit d'effet l'hiver dernier dans la bouche des célèbres virtuoses ses compatriotes.

*** La presse anglaise retentit de fanfares d'enthousiasme pour la dernière représentation où se sont fait entendre les chanteurs italiens, celle du bénéfice de madame Albertazzi dont nous avons déjà parlé. En effet, comment ne pas soupirer de regret en lisant le programme de cette délirieuse soirée? Comment ne pas se dire les paroles de Henri IV à Crillon : « Pends-toi, tu n'y étais pas. » Le beau duo de *Sémiramide*, *Ebben a te ferisci*, par madame Grisi et la bénéficiaire, qui a chanté en outre le fameux *Voi che sapete* de Mozart, et le rondo de la *Cenerentola*, madame Persiani dans l'air de la *Sonnambula*, *Ah non giune*, enfin Rubini dans un air de *Falstaff* de Balfe, *Ah! la mia mente estatica*, ont paru redoubler de verve et de cris comme pour dire aux Anglais :

C'est ainsi qu'en partant je vous fais mes adieux.

*** A Dublin, à Brighton, ont été applaudis les talents nomades qui feront nos délices cet hiver à l'Odéon, colonie mélodieuse qu'attire dans tout climat le son de l'or qu'elle échange contre des sons encore plus purs et plus attrayants.

*** Ce n'est pas assez de l'énormité des prix réels qu'on met au talent des artistes; nous en savons qui se vantent d'obtenir des prix fictifs presque fabuleux. Est-ce dans cette dernière catégorie qu'il faut ranger les *dix mille livres sterling* (deux cent cinquante mille francs) qu'une artiste anglaise, Mme Vestris, aurait obtenus à New-Yorck pour un engagement d'un an?

*** Dans un brillant concert qui vient d'être donné par la société philharmonique de Tours, et où plusieurs morceaux ont été exécutés avec une perfection qui n'avait rien à envier aux solennités musicales de Paris, Mme la comtesse Desparra a excité l'enthousiasme dans la cavatine de *Sémiramide : Bel raggio lusinghiero*, un duo de la *Norma*, un quatuor de *Mose*; cette charmante cantatrice est digne de faire le trio avec les comtesses de Rossi et d'Essex, qui, comme elle, se sont élancées du théâtre où elles brillaient par leur talent, dans une sphère aristocratique où ce talent reste encore leur plus précieuse distinction. Nous devons aussi applaudir aux heureux efforts de M. Crémont, cet ancien chef d'orchestre de l'Odéon qui eut l'honneur de présider à la mise en scène de *Freyschutz*. Retiré aujourd'hui à Tours, il y déploie le zèle le plus louable pour les progrès de l'art. Il est bien secondé par plusieurs amateurs, et notamment par quelques cantatrices tourangelles qui se sont fait remarquer dans le concert dont nous parlons.

*** Les dilettanti de Lille se félicitent de la prima donna qu'ils possèdent en ce moment, madame Duchampy, qui vient de débuter avec éclat dans la *Barbier*, et dont on apprécie le beau talent, « tout en se laissant aller à l'influence qu'exercent toujours de *beaux yeux*. » C'est là du moins ce qu'écrit un témoin auriculaire, et, comme on le voit, oculaire.

*** La ville de Trieste possède un Opéra brillant, grâce à une subvention de quarante mille florins qu'elle donne à l'impresario. Elle a trois partitions nouvelles tous les ans, et des chanteurs *di primo cartello*, du premier ordre. L'opéra *seria* y est seul en vogue; l'opéra buffa est remplacé par les ballets.

*** Le jeune Darexi a débuté dans le concrit du *Serment*; et cette seconde épreuve n'a pas tourné en sa faveur. Les bons juges doutent qu'il y ait en lui l'étoffe d'un artiste appelé aux grands succès. Ne désespérons point toutefois. L'exemple de Duprez est là pour attester combien le travail a de puissance : qu'il serve à encourager tous les novices qui n'ont pas eu le bonheur de faire pour coup d'essai des coups de maître.

*** Augusta Noerrit et madame Marnef font fureur au Havre dans la reprise de *Robert-le-Diable*, et dans le *Domino Noir*, dont la première représentation vient d'avoir lieu sur le théâtre de cette ville avec beaucoup de succès. On s'occupe maintenant d'y monter le *Perruquier de la Régence*, qui partageait l'hiver dernier avec le *Domino Noir* l'honneur des soirées à recettes.

*** Le compositeur Marschner vient de faire représenter à Berlin un opéra comique en trois actes, qui n'a pas eu de succès, malgré l'assertion contraire que nous avons lue récemment dans un journal mal informé.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue de Cadran

Trois Prix de 500 francs

Proposés par le Directeur de la Gazette musicale.

Le Directeur de la *Gazette Musicale*, jaloux de prendre part au mouvement extraordinaire qu'on remarque en ce moment dans notre monde musical, et désireux d'accroître l'émulation des *artistes* et des *hommes de lettres*, dont les travaux ont pour but l'étude et la pratique de l'art des sons, vient de proposer trois prix de *cinq cents francs* pour les *trois compositions suivantes :*

1er Prix. — Les Paroles d'un chant national.
2e Prix. — La Musique de ce chant.
} Le prix du chant national, paroles et musique, sera ainsi de 1000 francs.

3e Prix. — Une Dissertation historique, philosophique et critique sur cette question : Quelle est l'influence réelle de la musique sur le bien-être des nations?

Les paroles et la musique du chant national devront être de nature à ce que le peuple puisse les retenir et les chanter facilement; c'est donc d'un chant populaire, dans la plus noble acception du mot, qu'il s'agit. Il n'est point question, bien entendu, de produire une nouvelle *Marseillaise ;* la spécialité de la *Gazette Musicale* et sa mission toute pacifique lui imposent l'obligation de se renfermer dans la question d'art sans se mêler en aucune façon de politique. Ceci ne veut pas dire que les poëtes devront s'interdire de prendre pour sujet quelqu'une de ces grandes idées qui de tout temps ont fait battre le cœur des masses, nous voulons seulement prévenir ceux des littérateurs qui seraient tentés d'entrer dans la lice, que nous ne mettons pas au concours une *chanson révolutionnaire*. Rien n'est plus loin de notre pensée, et, comme nous venons de le dire, rien ne s'écarterait davantage de l'objet de nos travaux.

Le prix pour les paroles sera décerné par un jury composé de MM. Ballanche, Ch. Nodier, le vicomte Alfred de Vigny.

Celui de la musique par MM. les membres de l'Institut, Auber, Bertoni, Caraffa, Chérubini, Halevy et Paer.

Et celui de la dissertation, par ces deux jurys réunis.

Le chant national et la dissertation qui auront obtenu les *prix* resteront la propriété de la *Gazette Musicale*.

Il devra être adressé à M. Maurice Schlesinger, directeur de la *Gazette Musicale*, rue Richelieu, n. 97 :

1. Les paroles du chant national, jusqu'au 1er décembre 1838;
Le prix sera décerné le 1er janvier 1839;
2. La musique de ce chant national jusqu'au 1er mai 1839;
Le prix sera décerné le 1er juillet 1839;
3. La dissertation historique, philosophique et critique, jusqu'au 1er mai 1839 ;
Le prix sera décerné le 1er juillet 1839;

MM. les concurrents voudront bien mettre un chiffre sur le manuscrit, et envoyer leur nom avec le chiffre correspondant cacheté.

Lorsque le jury se sera prononcé sur chaque prix, il y aura une séance publique, qui sera annoncée ultérieurement, et c'est en présence du jury et du public que l'on connaîtra le nom de chaque concurrent. Les autres noms et manuscrits seront rendus cachetés contre le récépissé. C'est ainsi que personne ne connaîtra les noms de ceux qui auront concouru sans obtenir les prix.

(*N. B.* Affranchir les envois.)

Digitized by Google

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 38.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 23 SEPTEMBRE 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 5 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Le Don Juan de Gabriel Tellez et celui de Mozart, par V. SCHOELCHER. — Beethoven est-il hollandais, par G. E. ANDERS. — Nécrologie. Maeizel. — Revue critique, par KASTNER. — Nouvelles.

LE DON JUAN DE GABRIEL TELLEZ ET CELUI DE MOZART.

Avec les dispositions d'esprit que nous ont données le dernier mouvement littéraire et l'étude des légendes gothiques, avec le besoin naturel, surtout, qu'éprouve la forte critique de notre époque de se mettre en relief et de montrer ses talents, on a découvert de profondes allégories dans les moindres histoires; on a vu de hautes pensée sous les plus chétives enveloppes. On pourrait se croire revenu au temps où les Grecs venaient d'emprunter les énigmes et les symboles aux prêtres de Memphis.

Don Juan est un héros assez excentrique pour n'avoir pu échapper à l'influence mythique, et il serait déjà fort difficile de dire aujourd'hui combien d'arguments on a bâti sur son compte. Chacun s'est arrangé son don Juan, chacun a donné sa poétique sur le libertin de Séville. On a voulu absolument voir en lui un type, un mythe philosophique, et Hoffmann lui-même, Hoffmann le conteur fantastique, n'a pas résisté à en faire le symbole de la vie matérielle, comme depuis on a fait de Faust un symbole de la vie spirituelle. On a oublié que don Juan, en se battant pour un homme attaqué par des voleurs, fait acte de dévouement, c'est-à-dire de spiritualisme, et que le vieux Faust, se changeant en jeune homme pour posséder Marguerite, fait acte de concupiscence, c'est-à-dire de matérialisme.

Au temps de Molière, personne ne se doutait de ces belles choses, et ne s'était avisé de ces ingénieuses inventions qu'après tout nous n'avons guère le courage de blâmer. On prenait alors la pièce de Don Juan pour ce qu'elle est, un drame à fracas, rien de plus, et les contemporains de notre grand comique lui surent très-mauvais gré de s'être rendu aux prières de sa troupe, qui lui avait demandé avec instance de traiter ce sujet. — Les acteurs italiens venaient de mettre à la mode une traduction dans leur langue de la pièce espagnole. Le constrate a tant de charme pour notre esprit que ce genre de spectacle, au milieu de la sévère unité de notre théâtre, attirait la foule, et les comédiens du roi, qui apparemment visaient déjà alors aux succès d'argent, comptèrent beaucoup sur « l'étrangeté de cette farce. » Molière, lorsqu'il céda enfin à leurs instances, ne prétendait faire autre chose qu'une pièce à spectacle, il n'y comptait nullement comme œuvre d'art; et lui, toujours bon, toujours occupé du bien-être de sa troupe, lui qui, tout souffrant, joua le *Malade imaginaire*, où il devait mourir plutôt que de faire manquer, en restant au lit, une représentation utile aux pauvres gens du théâtre, il se soumit, pour satisfaire ses camarades, à toutes les licences habituelles de la scène espagnole; mais il croyait si peu formuler aucun symbole, développer aucune idée abstraite qu'il ne laissa pas même entrer cet ouvrage dans les éditions de ses œuvres publiées de son temps. Sacrifier l'unité de lieu, faire marcher et parler les statues, commander

Digitized by Google

au diable, attiser les feux de l'enfer étaient choses si exorbitantes aux yeux des auteurs du 17e siècle, fidèles gardiens des règles aristotéliques, que Molière regardait en quelque sorte son *Festin de Pierre* comme une débauche dramatique. S'il était nécessaire de fournir un dernier témoignage du peu d'importance qu'il y attacha, nous dirions que son Don Juan est la première comédie en cinq actes, écrite en prose, innovation qui parut à cette époque tellement étrange, que des amis prièrent Thomas Corneille de la mettre en vers!

C'est qu'effectivement le héros mis en scène par le moine Tellez est tout-à-fait dans le goût des vieux auteurs espagnols, lesquels ne se faisaient aucun scrupule de remuer le ciel et l'enfer, ni même de compromettre les anges et les démons, lorsqu'ils en avaient besoin. Don Juan est tout bonnement un gentilhomme, grand coureur d'aventures amoureuses, à qui son rang, ses richesses et son corps de fer permettent de lâcher bride aux brutales passions, et d'aller dans ce genre un peu plus loin que d'autres. Il a du courage et de l'esprit tout autant qu'il en faut pour ne rien craindre et ne croire rien; c'est un ardent libertin qui se noie dans l'orgie, et voilà tout. Il invite le commandeur, non par orgueil de Titan, non pour lutter avec Dieu, mais par jovialité, c'est une plaisanterie inspirée par la circonstance, et l'on conçoit très-bien qu'un écervelé trouve assez drôle de forcer son laquais peureux à engager à souper la statue de marbre d'un adversaire qu'il a tué. On n'a pas besoin, pour oser cette folie, d'être un mythe d'athéisme, il ne faut qu'avoir dépouillé toute considération pour les choses que respecte le monde. Il y a toujours eu des hommes de la trempe de don Juan, et notre société même, où tout se nivelle pourtant, n'en manquerait pas non plus si la police correctionnelle et la cour d'assises n'y mettaient bon ordre, et ne tempéraient fort heureusement leurs sauvages ardeurs; il suffit pour cela d'apprendre à manier vigoureusement une épée, d'avoir un cervelet très-développé, beaucoup d'argent, peu d'honneur, et la tête montée. Car remarquez bien que l'on regarde à tort don Juan comme un séducteur, comme un homme dangereux pour une femme vertueuse. Du reste, pour mon compte je suis encore à savoir quelle est la forme d'un séducteur, et je crois que cette espèce-là a été inventée par les femmes séduites, ce qui doit laisser fort en repos celles qui ne veulent pas l'être. Mais toujours est-il vrai que don Juan ne se donne pas même la peine de séduire. C'est un débauché sans frein, qui prend ses amours en tous lieux, jusque dans l'antichambre, jeunes ou vieilles, peu importe à ses appétits brutaux; c'est un misérable sans délicatesse de goût qui use de tous les moyens, et qui emploie assez bourgeoisement le plus irrésistible, le mariage, quand l'argent ou la force ne lui réussissent pas. Il surprend donna Anna par violence, il s'est marié avec Elvire; il promet mariage à la petite Zerline; il en a épousé mille autres par devant son chapelain. En vérité on ne saurait voir là de grands triomphes. Quelle est donc la femme que ne puisse séduire un homme jeune, riche et de bonnes façons s'il veut bien l'épouser? Dans la société telle qu'elle est encore, épouser n'est pas aimer; c'est acquérir une position. Zerline n'est pas entraînée du tout par un irrésistible ascendant qu'exerçait don Juan sur elle; Zerline abandonne le paysan Mazetto pour un grand seigneur qui *l'épouse*: elle se laisse prendre au mariage.

Au surplus, M. Viardot, écrivain toujours consciencieux, et certes le plus instruit de France sur toutes les choses d'Espagne, vient de porter un terrible coup au symbolisme de don Juan. Il nous apprend dans un livre (1) qui a obtenu les honneurs de la traduction en Allemagne, il nous apprend, dis-je, que don Juan a existé. — Le moine Gabriel Tellez, qui, sous le nom de Tirso de Molina, enrichit le théâtre espagnol d'un grand nombre d'excellentes pièces, et fut celui qui mit don Juan sur la scène, n'eut rien à inventer, ni les passions, ni l'insulte à la statue, ni la punition, ni même le nom du héros. Il trouva tout dans les archives de Séville. Voici ce que raconte M. Viardot: « Don Juan Tenorio (Tirso de Molina et Molière lui ont conservé ce nom) était de Séville, où sa famille, qui existe encore, tint toujours un rang distingué. Elle occupa constamment une des places de *veinticuatro* (régidores); et parmi les membres de la municipalité actuelle figure encore un Tenorio. Ce que le drame raconte du caractère de don Juan, de ses mœurs, de ses aventures, se trouve également dans son histoire. Il tua de nuit le commandeur d'Ulloa, dont il enlevait la fille, et qui fut enterré dans une chapelle du couvent de San-Francisco, où sa famille avait une sépulture (*una capilla*). Cette chapelle et la statue en marbre existaient encore au commencement du siècle passé; depuis elles furent détruites dans un incendie. Les moines franciscains, tout puissants alors à Séville, voulant mettre un terme aux excès et aux impiétés de don Juan auquel sa naissance assurait l'impunité, l'attirèrent dans un guet-à-pens et le mirent à mort. Ils répandirent ensuite le bruit que don Juan était venu insulter jusqu'en sa chapelle la statue du commandeur, et qu'elle l'avait précipité dans l'enfer. Cette espèce de légende fut recueillie dans les *Chroniques de Séville* (las Cronicas de Sevilla). C'est là que Tirso de Molina prit le sujet de sa pièce à laquelle il donna ce titre bizarre et expressif: « *No hay plazo que no llegue, ni deuda que no se pague, a el convidado de Piedra.* Il n'y a pas d'échéance qui n'arrive, ni de dette qui ne se paie au convive de Pierre. »

Les jeunes gens qui ont arrangé pour la scène française le poëme italien sur lequel Mozart a écrit, MM. Emile Deschamps et Henri Castilblaze, ont trop le sentiment de la poésie actuelle pour avoir accepté la donnée des *Chroniques de Séville*. Il convenait bien mieux au génie de deux poëtes de notre époque de changer le grossier libertin en un homme fatalement entraîné vers le mal. Ainsi ont-ils fait; ils ont même été plus loin qu'aucun n'avait osé avant eux; ils ont prêté à don Juan des idées de doute, comme si jamais don Juan s'était avisé de songer à autre chose qu'à bien jouir de la vie; ils l'ont transformé en un débauché mystique et rêveur, ce qui nous paraît être, il faut l'avouer, l'invention la plus étrange du monde! don Juan rêveur!

Paix!
Que puis-je, moi, si tout est hasard ou mystère?
Il m'eût fallu la voir, ou plutôt ou jamais.
Cette pauvre Anna!...

Nous avons toutes les peines du monde à croire que la victime des franciscains de Séville ait élaboré dans ses courses

(1) *Études sur l'Histoire des Institutions, de la Littérature, du Théâtre et des Beaux-Arts en Espagne*, 1835.

Digitized by Google

de cette métaphysique allemande, et, si l'on voulait la lui prêter, il fallait, pour être conséquent, changer aussi le milieu dans lequel Gabriel Tellez l'avait fait agir. Il y a dans la pièce française contradiction entre les pensées et les actes. Le parti pris de MM. Castilblaze et Deschamps une fois connu, on ne s'étonnera plus que dans leur drame Anna devienne fatalement éprise du lâche qui s'est introduit la nuit chez elle, et meure pour étouffer un amour qu'elle a bien raison de trouver inexplicable, et qui lui fait horreur. Heureusement de tels défauts se perdent à la représentation; on les chante, et il ne reste plus qu'un livret d'une facture châtiée, fine, gracieuse, et comme l'Opéra n'en possède qu'un petit nombre. Tout le monde a remarqué ces vers dignes de la ravissante musique sur laquelle ils ont été appliqués :

Non! non, vous ne serez pas femme d'un paysan!
Non! non, je ne veux pas que le soleil vous brûle.
Eh! que dirait le roi s'il savait que don Juan
Vous a vue, et permet qu'un manant vous épouse?
Qu'en d'ignobles travaux vous noircissiez vos mains;
Vos mains blanches à rendre une infante jalouse!
Et que vous déchiriez aux cailloux des chemins
Vos pieds, vos petits pieds de comtesse andalouse!
Non! à ces mains des gants, à ce cou, des colliers;
Pour ces pieds, des tapis où la molle pelouse
De mes grands bois de citronniers;
Et sur ce front charmant, des gazes diaphanes,
Qui vous entourant de leurs plis,
Défendront la rose et les lis
Des insectes du soir et des regards profanes.
Qu'en dis-tu, mon amour? laisses-tu volontiers
Pour nos palais brillants l'ennui de leurs cabanes,
Et tes lourds paysans pour nos beaux cavaliers?

II.

Nous ne savons ce que le lecteur pensera de la discussion à laquelle nous venons de nous livrer; mais il est certain pour nous que Mozart n'a vu dans le *Don Juan* qu'un sujet dramatique comme les *Noces de Figaro* ou la *Flûte enchantée*: et quoi qu'ait dit Hoffmann à ce propos, nous soutenons qu'il n'avait pas besoin d'y voir autre chose pour faire son admirable musique, pas plus que Gluck n'avait besoin d'être persuadé qu'Orphée allât réellement chercher Eurydice chez les morts pour écrire la scène de la descente aux enfers. Dans tous les cas, il n'y a guère de produit du cerveau humain, en tel genre que ce soit, plus complet que la partition de *Don Giovanni*. La sensibilité, la raison et l'imagination s'y trouvent également satisfaites; le génie de l'homme y rayonne de tout ce que la nature lui a donné d'éminence; de quelque côté qu'on l'envisage, à quelque analyse qu'on la soumette, on n'y trouve rien qui sente notre faiblesse: c'est une de ces œuvres exceptionnelles en musique qui n'ont pas d'âge. Les plus riches créations postérieures, les enivrants effets de Rossini, les sublimités de Beethoven lui-même ne l'ont point vieillie. A mesure que l'on avance dans l'étude intime de cet ouvrage, dans l'analyse de sa constitution, si nous pouvons nous exprimer ainsi, on est effrayé de l'immensité de génie qu'il a fallu pour jeter tant de richesses dans les parties les plus obscures du monument, de la profondeur d'intelligence nécessaire pour être parfait, jusque dans les petits détails qu'un auteur sacrifie d'ordinaire. Toute comparaison gardée, il en est de cette musique comme d'une peinture d'Holbein: l'œuvre à distance possède une vigueur d'effet extraordinaire; puis, lorsqu'on la regarde à la loupe, on y découvre une finesse de travail presque miraculeuse. Toutefois, l'ouvrage de Mozart nous semble bien plus beau encore que celui du vieux peintre suisse, car ces délicatesses inouïes du tissu mélodique sont des beautés de plus qui le parachèvent, tandis que la peinture d'Holbein pourrait se passer de ses petites perfections d'exécution sans perdre de sa supériorité. Le *Don Juan* est comme une de ces cathédrales appelées gothiques, dont l'ensemble présente toujours l'aspect le plus imposant, et dont les coins les plus reculés recèlent mille broderies exquises. Une chose encore qui nous frappe dans cette partition, et que l'on ne retrouverait peut-être dans aucune autre, c'est que sous l'unité de composition et d'harmonie qui l'enveloppe comme un riche manteau, tous les personnages ont un cachet musical très-nettement dessiné, en rapport avec leur caractère, et qui ne se dément dans aucune situation: chacun a sa physionomie, et tellement précise, que, jusqu'à un certain point, pas une phrase du chant d'Elvire ne pourrait convenir à donna Anna, pas une note de don Juan à don Ottavio. C'est une constance dans l'individualité que les grands maîtres de la langue seulement offrent dans les choses écrites. Donna Elvira ne ressemble pas plus à Zerline que celle-ci à donna Anna. Le chant d'Elvire est toujours lamentable et plaintif, comme la voix d'une pauvre femme assez faible pour ne pas renoncer à l'homme qui la fuit; celui de Zerline est toujours léger, gracieux, frais comme l'âme d'une jeune fille ingénuement coquette; celui d'Anna, morne, sombre, tragique, comme le caractère d'une femme fière et courageuse, qui sait emporter au tombeau une douleur sans remède. La musique, a dit l'Allemand (Jean-Paul), est un langage que le génie protecteur des hommes a obtenu de Dieu pour dire comment ils souffrent et comment ils aiment. Personne n'a mieux parlé cette langue que Mozart dans le rôle d'Anna. Parmi les rôles d'hommes, les caractères se détachent de même clairement les uns sur les autres. Leporello a les accents d'un peureux dont la peur est toujours comique; ceux de Mazetto représentent la lourdeur du paysan, tandis que le style éclatant, sonore, audacieux prêté à don Juan, distingue parfaitement le fougueux gentilhomme. Examinez ensuite l'harmonie dans laquelle viennent fondre toutes ces teintes diverses; jugez le ton général, et vous verrez que Mozart est un aussi grand coloriste que ne le furent jamais Giorgion, Paul Véronèse ou Rubens.

(*La suite au prochain numéro.*)

BEETHOVEN EST-IL HOLLANDAIS?

Telle est la question que l'on vient d'agiter récemment. Jusqu'ici il n'y avait que la date de sa naissance sur laquelle les auteurs ne s'accordaient point; aucun doute ne s'était élevé sur sa ville natale. Mais voilà qu'on veut contester à la ville de Bonn l'honneur d'avoir donné le jour au grand homme dont elle se glorifiait en toute sécurité. La Hollande revendique aujourd'hui, un peu tardivement, il est vrai, le célèbre compositeur dont elle ne s'est guère occupée pendant

Digitized by Google

qu'il vivait. Un monsieur W. Van Marsdijk, d'Amsterdam, a publié une brochure en forme de lettre adressée au bourgmestre de Bonn, pour lui signifier la précieuse découverte du véritable lieu de naissance de Beethoven, et pour lui donner les explications nécessaires à ce sujet.

Suivant M. Van Marsdijk, Beethoven est né *au mois d'août de* l'an 1772, à ZUTPHEN, *dans la province de* GUELDRE.

Et quelles sont les preuves qu'on fournit à cet égard? A-t-on trouvé l'acte de baptême consigné dans le registre baptistaire de l'église de Zutphen? A-t-on découvert quelque document qui vienne à l'appui de l'assertion de M. Van Marsdijk? Nullement! ce sont les compatriotes de l'auteur qui l'affirment; ce sont *les souvenirs et le témoignage des habitants âgés de cette ville qui l'attestent.*

Un édifice, construit sur une base si peu solide, avait besoin d'être étayé. M. Van Marsdijk l'a bien senti, et à défaut de preuves matérielles, il accumule des conjectures, des inductions et des hypothèses, faisant assaut de sagacité historique et philologique, et appelant à son aide jusqu'à la théorie de la grossesse, comme on verra dans l'extrait que nous donnons plus bas.

Au premier abord on serait tenté de voir dans tout cela une plaisanterie, ou un de ces paradoxes qu'un auteur se plaît quelquefois à lancer dans le monde littéraire pour attirer l'attention ou pour faire du bruit. Mais on reconnaît bientôt que M. Van Marsdijk parle sérieusement et défend sa cause avec une intime conviction. C'est ce qui nous décide à lui répondre et à réfuter une *histoire* qui n'a pas le moindre fondement.

Toute la question se réduit aux deux points suivants :

1° La famille de Beethoven est-elle hollandaise?

2° Beethoven lui-même est-il né en Hollande?

M. Van Marsdijk affirme l'un et l'autre. Nous sommes de son avis sur le premier, mais nous ne saurions admettre le second.

En effet, quant au premier, il ne peut être l'objet d'une contestation. Il suffit de voir le nom avec la préposition *van* toute hollandaise, pour y reconnaître la trace de son origine. Il était inutile d'analyser le nom même, et de prouver, comme l'a fait M. Van Marsdijk, que ce mot se compose de deux substantifs, dont le premier, *beet*, signifie, en allemand, *Rueben* (betteraves), et le second, *hoven*, veut dire *Gærten* (jardins), de sorte que le célèbre compositeur aurait dû s'appeler *Von Ruebengærten*, si sa famille était allemande. Nous n'avons pas besoin de montrer ce qu'il y a de ridicule dans cet argument. Cependant M. Van Marsdijk ne lâche pas prise; une fois lancé dans ses recherches sur les noms, il ne s'arrête pas si court, et consacre trois pages entières aux citations de noms hollandais, précédés de *van* ou se terminant par *hoven*. Il paraît qu'il n'a pas pu en fournir qui commencent part *beet*. Heureusement ces citations auraient été aussi inutiles que les autres.

Après le nom de Beethoven vient celui de sa mère, Hélène Keverich qui est, à son tour, minutieusement examiné, pour prouver que celui-ci ne peut également appartenir qu'à la langue hollandaise, et que la famille Keverich doit tirer son origine de la Hollande. Nous n'entrerons pas dans ces discussions philologiques sur la lettre *v*, sur la syllabe *ich*, etc., qui ne prouvent rien. D'ailleurs nous aurons, plus loin, occasion de parler de cette femme. Il nous tarde d'arriver à la partie principale de la question qui, pour nous, est celle du lieu de naissance de l'illustre compositeur.

Ici M. Van Marsdijk se place sur le terrain historique, et nous débite un conte qu'il s'efforce de rendre vraisemblable, mais dont nous prouverons aisément la fausseté. Ce passage curieux mérite d'être transcrit en entier; le voici :

« L'on fait ordinairement peu de cas d'une famille obscure, comme celle des VAN BEETHOVEN; aussi leur histoire est fort peu connue; tout ce que mes compatriotes en savent, c'est que le père et la mère du célèbre compositeur faisaient primitivement partie d'une troupe de musiciens ambulants qui fréquentaient les kermesses de la Hollande. Ces artistes voyageurs, qui, aujourd'hui, nous viennent de l'Allemagne, étaient, surtout dans ce temps-là, d'Amsterdam, de Maestricht, etc.; ils commençaient leurs courses au mois de mai, ils s'en retournaient chez eux au mois de septembre ou d'octobre. Mais le grand père de L. van Beethoven, ayant quitté la Hollande et s'étant établi à Bonn quelques années avant la naissance du compositeur, les parents de celui-ci s'y rendaient en automne et y passaient l'hiver, et cela par la raison toute simple qu'ils pouvaient mieux exister en Allemagne de ce qu'ils avaient amassé pendant l'été, que non pas en Hollande, à cause de la cherté des comestibles et du loyer d'une maison ou d'une chambre; tandis que, vivant avec leur père, ils faisaient le ménage en commun et se soulageaient les uns les autres.

» Le père, se trouvant dans une de ses courses, au mois d'août de l'an 1772, à la foire de Zutphen, jolie ville de la Gueldre, son épouse, HÉLÈNA KEVERICH, y accoucha d'un fils, dans une très-chétive auberge qui avait pour enseigne : *De fransche tuin*, c'est-à-dire *Au Jardin français*. Ladite auberge était située dans le quartier le moins apparent de la ville, et derrière les *lands-stallen*, c'est-à-dire derrière les écuries de la garnison. Elle a été démolie depuis (1).

. . . . . .

» Figurez-vous la position des parents lors de la foire de Zutphen, en 1772. Une mère en couches, un pauvre enfant, un père nécessiteux! Quelles sont les ressources d'une pareille famille musicienne, pour subvenir aux frais d'une naissance? Croyez-vous que des parents si dénués observeront scrupuleusement les formalités de leur religion? Croyez-vous qu'ils feront des dépenses pour tenir dûment leur fils sur les fonts baptismaux? N'est-il pas beaucoup plus naturel de penser que les couches, les maillots et le logis absorberont le peu qu'ils ont pu gagner, et qu'à moins de trouver des cœurs généreux, il leur sera à peine possible de regagner Bonn avant l'approche de l'hiver?

» Telles étaient les circonstances défavorables sous lesquelles venait au monde celui dont le génie étonnerait un jour

(1) Nous supprimons à regret une des plus belles pages de la brochure de M. Van Marsdijk, qui, ne rentrant pas dans le sujet de la discussion, a dû être rejetée par nous. L'auteur a découvert des traits de ressemblance entre Beethoven et Napoléon. Par exemple, les noms des deux grands hommes se composent d'un nombre égal de lettres (*Napoleone Buonaparte* et *Lodewyk Van Beethoven*). Beethoven vint au monde dans une misérable auberge, Napoléon dans une des îles les moins apparentes de l'Europe. Tous deux ont vécu *à peu près* le même nombre d'années, etc.

Digitized by Google

l'univers. Mais cette malheureuse situation détermina aussi ses parents à abandonner le métier de musiciens ambulants, et à se fixer pour toujours à Bonn, espérant que la fortune leur y ferait trouver un autre moyen d'existence, afin de n'avoir plus besoin de courir le monde.

» Aussi leurs vœux furent remplis. Le père obtint une place à la chapelle de l'électeur de Cologne, et fut dès lors à même de s'occuper de son enfant. Celui-ci montra, dès l'âge le plus tendre, des dispositions extraordinaires pour la musique, en sorte que l'électeur le prit en sa protection, et quand Louis Van Beethoven eut atteint l'âge de vingt ans, son bienfaiteur l'envoya à Vienne et le recommanda aux soins du célèbre Hadyn.

» Cette histoire explique un grand mystère dans la vie du célèbre compositeur. Vous savez combien on s'est tourmenté en Allemagne pour savoir la date précise de sa naissance. Mais le moyen, s'il vous plaît, de la fixer autrement que par approximation? Les foires de la Hollande, que fréquentaient ses parents, commençaient au mois de mai et finissaient en octobre; d'où suit, que les enfants qui leur naissaient pendant cet intervalle virent le jour dans le pays où les parents étaient nés eux-mêmes; ceux, au contraire, qui venaient au monde du mois d'octobre à celui de mai, étaient natifs de Bonn.

» Aussi Louis Van Beethoven avait-il eu deux frères plus âgés que lui; le premier était né le 2 avril 1769, et l'autre le 17 septembre 1770, c'est-à-dire l'un *avant*, et l'autre *après* les kermesses ou foires de la Hollande, et pendant que ses parents se trouvaient à Bonn; mais quant à lui-même, sa mère le mit au monde à la foire de Zutphen, qui a toujours lieu au mois d'août.

. . . . . .

» Mais il importait à l'honneur de L. Van Beethoven de ne pas révéler son entrée au monde; il importait bien plus à ses parents d'indiquer la ville de Bonn comme lieu de sa naissance, afin de lui concilier la protection des Allemands et spécialement de l'électeur de Cologne, qui l'avait pris en affection....

» Si donc, Louis Van Beethoven soutenait constamment que le 17 décembre 1770 était le jour de la naissance d'un frère défunt, il n'est guère probable que le sien arrivât exactement deux ans après. Ce serait en effet une coïncidence des plus rares que de voir une mère accoucher deux fois d'un fils précisément à la même date, mais à deux ans d'intervalle. N'est-il pas beaucoup plus conforme au cours ordinaire des naissances qu'une mère accouche à des intervalles presque égaux, en sorte que l'âge de tous ses enfants diffère d'un certain nombre de mois?

» Or, si Louis Marie Van Beethoven est né en avril 1769, si un autre enfant d'Hélène Keverich est venu au monde en décembre 1770, et si enfin le célèbre compositeur est né au mois d'août 1772, il y a vingt mois d'intervalle entre chaque naissance, ce qui, selon nous, est bien moins extraordinaire que de voir, dans une famille, arriver l'anniversaire de deux enfants à la même date.

» Ajoutez-y que la naissance du premier-né, qui eut lieu le 2 avril 1769, n'empêcha pas ses parents d'aller encore la même année fréquenter les foires de la Hollande qui ne commencent que dans le courant du mois de mai; que de même la naissance du puîné (en décembre 1770) ne mit aucun obstacle à leur excursion en 1771. Mais la grossesse d'Hélène Keverich était trop avancée en 1772 pour rejoindre son beau-père à Bonn avant ses couches.

» Vouloir donc trouver le nom et la date de la naissance du célèbre compositeur dans le registre baptistaire de l'église de Bonn est chose impossible; il ne peut renfermer que ceux de ses frères qui sont nés dans l'intervalle du mois d'octobre au mois de mai. »

Telle est l'exposition de M. Van Marsdijk au sujet de la naissance de Beethoven. On ne saurait nier que cette *histoire* ne soit conçue avec habileté et développée avec talent. Tout est prévu. On voudra prendre des renseignements à cette auberge dont on a eu le soin d'indiquer l'enseigne pour inspirer de la confiance; mais elle est démolie. On voudra rechercher l'acte de baptême dans les registres de l'église ou de la ville de Zutphen; mais Beethoven n'a pu y être baptisé à cause de l'indigence de ses parents. On citera le registre baptistaire de l'église de Bonn portant la naissance d'un Louis Van Beethoven, sous la date du 17 décembre 1770; mais ce ne peut être le compositeur: la théorie des intervalles de grossesse, donnée par M. Van Marsdijk, s'y oppose formellement. On invoquera le témoignage de Beethoven lui-même, qui prétendait toujours être né à Bonn; mais il avait ses raisons pour dénaturer les faits et pour cacher les véritables circonstances et le lieu de sa naissance. Où donc trouver des armes pour combattre un adversaire retranché derrière des arguments de cette force?

Rien de plus facile.

Tout cet échafaudage, si péniblement construit, tombe devant un fait incontestable. Le père de Beethoven était tout à fait fixé à Bonn, bien longtemps avant la naissance de son illustre fils, et il n'a pu être musicien ambulant. L'almanach de la cour électorale de Cologne en fournit la preuve. Ce livre contient l'état de la chapelle du prince, et l'on y trouve, déjà en 1760, deux Van Beethoven, l'un portant le prénom de Louis, l'autre celui de Jean. Le premier est le grand-père, le second est le père de notre compositeur. Il est vrai que, dans cette même année, Jean n'avait encore que l'expectative d'une place (il est désigné par le mot *accessist*), tandis que Louis faisait effectivement partie de la chapelle en qualité de chanteur. Mais à l'année 1763, Louis figure dans l'almanach de la cour comme maître de chapelle, et Jean a obtenu sa place de chanteur. Ainsi, dès 1763, Jean, loin de mener une vie aventureuse comme musicien ambulant, se trouve avoir un emploi honorable qui lui donne de quoi vivre et qui le fixe à Bonn, résidence de l'électeur. En 1767 il se maria; sa femme, Marie Madeleine (1) Keverich, native d'Ehrenbreitstein près Coblentz, était fille du cuisinier en chef de l'électeur de Trèves. Le mariage se fit à Bonn, comme le témoigne le registre de la paroisse de St.-Remi de cette ville. Il y eut quatre enfants sortis de cette union, tous nés et baptisés à Bonn, comme le prouve le même registre de St.-Remi. Le premier de ces enfants fut *Louis Marie*, qui naquit le 2 avril 1769, et mourut le 8 du même mois.

(1) Tels étaient ses prénoms. Si quelques auteurs, et entre autres M. Van Marsdijk, l'ont nommée Hélène, c'est une erreur, qui provient de ce que le diminutif de Madeleine est aussi bien que celui d'Hélène en allemand Lenchen.

Digitized by Google

Le second, *Louis*, né le 17 décembre 1770. C'est notre illustre compositeur.

Le troisième, Gaspard-Antoine-Charles, naquit le 8 avril 1774. Il est mort à Vienne, en 1815.

Le quatrième enfin, Nicolas-Jean, naquit le 2 octobre 1776. Il suivit son frère à Vienne, où il exerça l'état de pharmacien. On ignore s'il est encore vivant.

Voilà des faits positifs, consignés dans le registre de l'église de Bonn.

Que deviennent maintenant ces *ouï-dire* des vieillards de Zutphen? Que fera M. Van Marsdijk? Soutiendra-t-il encore que les parents de Beethoven ont été des musiciens ambulants, courant les foires de Hollande en été pour ne passer à Bonn que l'hiver? Prétendra-t-il encore que ces mêmes parents ne se sont définitivement fixés à Bonn qu'en 1772? Ceci est impossible, à moins qu'il ne s'avise de nier l'authenticité de l'almanach que nous avons cité, de même qu'il récuse, pour l'acte de baptême, le témoignage du registre paroissial de Bonn, par les arguments que l'on a lus plus haut, mais qui s'évanouissent complétement dès qu'il est prouvé que le père de Beethoven, attaché à la chapelle de l'électeur, n'a pu courir les foires de la Hollande en qualité de musicien ambulant.

Au reste, il serait possible qu'il y ait eu, en Hollande, une autre famille du même nom, ou une branche de la même famille qui, moins heureuse que celle de la ville de Bonn, se soit trouvée dans la nécessité de gagner son pain en courant les foires et les kermesses du pays. Ce qui viendrait à l'appui de cette conjecture, c'est que M. Van Marsdijk cite lui-même des Beethoven habitant l'Amérique, d'où il résulte qu'il y a encore d'autres individus de ce nom. Mais cette supposition, fût-elle admise comme un fait, ne détruirait en rien ce que nous avons établi sur des preuves irrécusables; elles ne serviraient tout au plus qu'à expliquer l'origine de cette *histoire*, qui sans cela ne serait qu'un conte de l'invention de M. Van Marsdyjk.

En résumé, personne ne niera que le nom de *Van Beethoven* est hollandais, et que la famille, portant ce nom, doit anciennement avoir appartenu à la Hollande. Mais le grand-père et le père du célèbre compositeur, s'étant fixés à Bonn longtemps avant 1770, année de sa naissance, celui-ci, né dans cette ville, est Allemand. Il appartient au pays qui lui a donné le jour et qu'il a illustré par son génie et par sa gloire.

G. E. Anders.

NÉCROLOGIE.

MAELZEL.

On vient d'annoncer la mort du célèbre mécanicien Maelzel. Voici quelques notes que nous avons recueillies sur cet homme de mérite.

Jean-Népomucène (1) Maelzel naquit le 15 août 1772, à Ratisbonne en Bavière, où son père était mécanicien et facteur d'orgues. Voué au même état, Maelzel travailla fort jeune dans l'atelier de son père, et se distingua par son habileté. On lui fit apprendre en même temps le piano, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de quatorze ans il passa pour le meilleur pianiste de Ratisbonne. Cependant les arts mécaniques furent sa principale occupation, et, pour s'y perfectionner, il se rendit, en 1792, à Vienne, où il ne tarda pas d'attirer sur lui l'attention publique par des automates et des instruments de son invention, parmi lesquels il faut placer en première ligne son *Panharmonicon*. C'était un orchestre composé de quarante automates qui exécutaient différentes ouvertures et de grandes symphonies. Ce qu'on admirait le plus dans ce chef-d'œuvre de mécanique, c'était le jeu expressif des violonistes qui se faisaient remarquer aussi par l'extrême agilité de leurs doigts et la manière gracieuse dont ils maniaient l'archet.

En 1807, Maelzel vint à Paris, apportant avec lui son *Panharmonicon*, qui fut généralement admiré. L'année suivante il construisit un automate trompette d'une invention très-ingénieuse, qui, par un mécanisme dont l'auteur gardait le secret, exécutait des morceaux qu'on ne pouvait pas jouer sur les trompettes connues jusqu'alors.

De retour à Vienne, Maelzel fut nommé mécanicien de la cour, avec des appointements considérables.

Depuis longtemps on avait cherché le moyen d'indiquer d'une manière sûre le mouvement des compositions musicales, mais les machines inventées à cet effet n'avaient donné que des résultats peu satisfaisants. Maelzel se mit à l'œuvre, et parvint, en 1815, à construire son *Métronome*, qui, réunissant toutes les qualités voulues, obtint un grand succès. Alors il s'éleva une contestation. Un mécanicien d'Amsterdam, nommé Winkel, réclama l'honneur de cette invention, et, en effet, la priorité semble lui appartenir. Quoi qu'il en soit, Maelzel perfectionna cette machine à laquelle il attacha son nom et qui fit sa fortune. Il en établit des fabriques à Vienne, à Paris et à Londres, où il se fixa pour quelques années. En 1826, il se rendit à Boston, où il forma un grand établissement, et depuis cette époque il n'est plus revenu en Europe. C'est en faisant un voyage de Laguayra à Philadelphie qu'il est mort, au commencement d'août dernier. Il laisse une fortune considérable: on prétend, ce que nous n'oserions garantir, qu'elle s'élève à quelques millions de francs.

(1) Quelques auteurs lui ont donné le nom de Léonard; c'est une erreur qui provient de ce qu'on l'a confondu avec son frère, qui porte ce nom.

REVUE CRITIQUE.

ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES DE MUSIQUE.

3e partie.

Méthode d'harmonie, par M. Elwart.

Une des premières qualités d'un cours d'harmonie est la concision; ramener toute la nomenclature des accords à un nombre aussi restreint que possible d'harmonies (accords) fondamentales, voilà, avant tout, le but qu'il faut s'efforcer d'atteindre, et c'est surtout par là que l'ouvrage du célèbre Reicha s'est placé au rang des meilleurs livres de théorie. M. Elwart n'a sans doute pas cru pouvoir découvrir une classification plus claire et plus concise; car il suivi de point en point celle du grand maître que nous venons de citer, à cette

Digitized by Google

différence près, que son traité est encore plus étendu et plus complet que celui de son modèle.

Le plan suivi par Reicha est trop généralement connu pour qu'il soit besoin d'en donner ici un aperçu ; nous dirons seulement que M. Elwart, pour en avoir adopté la base essentielle, n'a pourtant pas marché servilement sur les traces de ce maître, et que, dans plusieurs endroits, nous avons remarqué de notables différences dans la forme et les démonstrations. Entre autres chapitres, il faut surtout remarquer ceux qui traitent de la formation des accords dissonants, des différentes sortes de cadence, et spécialement de la résolution exceptionnelle des accords, source d'une foule d'effets piquants et nouveaux. C'est encore une heureuse idée d'avoir choisi dans les maîtres les plus célèbres, tels que Haydn, Mozart, Weber, Beethoven, Berton, Le Sueur, Meyerbeer, Rossini, etc., etc., des exemples dont l'autorité vient chaque fois confirmer la règle. Les doctrines de M. Elwart sont aussi indépendantes qu'on peut le désirer ; il signale soigneusement tous les cas exceptionnels en contradiction avec les préceptes généraux, s'appuyant toujours, pour justifier sa remarque, du nom de quelque grand compositeur.

Après avoir longuement parlé des notes de passage, l'auteur donne quelques préceptes utiles pour faire une bonne basse à une mélodie; naturellement M. Elwart n'a pu éviter ici l'écueil d'un enseignement un peu vague ; mais ce qui serait un défaut grave pour tout autre sujet devient une impérieuse nécessité dans une matière où la multiplicité des moyens proscrit des règles fixes et arrêtées. Le chapitre III, intitulé *De l'harmonie renfermant en elle-même les éléments qui composent la mélodie*, nous a semblé un aperçu ingénieux, quoiqu'un peu étranglé sous le rapport des développements : déjà depuis longtemps on a agité la question de savoir si la mélodie était en germe dans l'harmonie, et cette question a vivement préoccupé *Rameau*, ce grand théoricien : certes il y a du vrai dans les assertions qu'on a produites en faveur de l'affirmative ; cependant nous pensons qu'en les poussant jusqu'à leurs dernières limites on est tombé dans le paradoxe. L'ouvrage de M. Elwart se termine par un abrégé succinct sur l'emploi des principaux instruments.

KASTNER.

NOUVELLES.

*** L'Opéra va se consacrer aux études du grand ouvrage de M. Auber, qui a changé son ancien titre de la *Fille de l'Air*, contre celui de la *Sœur des Fées*. C'est Mlle Nau qui sera chargée du premier rôle. Grande épreuve pour elle ! grande responsabilité ! c'est son *to be, or notto be*.

*** Levasseur a contracté avec la direction du théâtre de Marseille un engagement qui commence à courir dans les premiers jours d'octobre.

*** L'activité du théâtre de la Bourse mérite d'être signalée. On y répète à la fois l'ouvrage en deux actes de M. Carafa, *Thérèse*, qui est sur le point d'être représenté; *la Dame d'Honneur*, en un acte, de M. Desprémaux, qui suivra immédiatement; et *le Brasseur de Brest*, en trois actes, de M. Adam, avec la même distribution que *le Postillon de Longjumeau*; nous aurons ensuite le *Zurich*, de M. *Bousseint*, et non Boisselnt, comme quelques journaux l'ont imprimé par erreur; c'est un acte qui allait passer au printemps dernier lorsque les répétitions en furent interrompues par une maladie de Mlle Prevost: puis un acte de M. Adrien Boieldieu, et enfin deux ouvrages de M. Halevy, un acte intitulé *les Treize*, déjà lu aux acteurs, pour Chollet et Mme Janny-Leplus, et trois actes dont le titre est encore un mystère, avec Mme Damoreau; enfin, dans une perspective qui n'est plus éloignée, cette partition, rendez-vous de deux talents si dignes d'être réunis, et dont les mélodies seront à la fois sœurs de *Robin-des-Bois* et de *Robert-le-Diable*. Il y a là toutes les destinées d'un magnifique hiver.

*** On travaille avec activité dans la salle de l'Odéon pour la rendre digne des hôtes nouveaux qu'elle va très-prochainement recevoir, et qui attirent toujours avec eux la société d'élite. Indépendamment de plusieurs dispositions prises à l'extérieur pour rendre plus commode l'abord de la salle et la descente de voiture, on parle de changements heureux qui seront apportés dans la distribution intérieure. Le parterre va être agrandi aux dépens des baignoires. La première et la seconde galerie seront divisées en loges découvertes, et on élargira l'encadrement des loges grillées de tous les étages, pour mieux offrir aux regards les jolies spectatrices qu'elles renfermeront, et qui, suivant un vers d'Ovide, dans *l'Art d'aimer*, viennent autant pour être vues que pour voir elles-mêmes.

*** Le public du Gymnase vient de faire le meilleur accueil à une jeune et jolie actrice, Mlle Aglaé Landié, qui a débuté dans *Zoé ou l'Amant prêté*. Le rôle de Zoé a mis en relief les qualités les plus précieuses, un jeu spirituel, une élocution facile et une fort jolie voix. Mlle Aglaé Landié a joué et surtout chanté de façon à être fort applaudie. Cette jeune personne est, pour le Gymnase, une excellente acquisition.

*** Au service de M. de Talleyrand, à Valençay, des artistes venus de Paris ont exécuté de la musique des grands maîtres Le Sueur, Cherubini et Gossec.

*** M. César-Auguste Franck ouvrira, le 1er octobre prochain, *deux cours de piano*, l'un pour les dames et l'autre pour les hommes. Ces cours dureront *neuf mois* ; ils auront lieu *trois fois* par semaine, et chaque fois *deux heures*. Dans chaque classe il ne pourra y avoir que *cinq élèves*. Un jour de la semaine sera exclusivement employé à *déchiffrer*, à l'*analyse* et à la *transposition* d'après une méthode simple, créée par M. César Franck. On s'inscrit chez le professeur, rue Montholon, 22, les mardis et jeudis, de 10 heures à midi. S'il se présente *plus de cinq élèves* pour chaque classe, l'admission sera mise au concours.

*** Yates, directeur du théâtre l'*Adelphi*, à Londres, vient d'acheter de M. Tardivel l'exploitation des Bayadères pendant quatorze mois, pour la somme de 5,000 liv. sterl. (125,000 fr.), sans compter qu'il se charge de la clause du contrat qui obligeait le premier entrepreneur à reconduire les danseuses indoues dans leur patrie à une époque déterminée, et à les y réintégrer dans leur pagode du nom harmonieux *Tirouvendi-Lourham*.

*** Le ténor Huner, transfuge de notre Académie royale de Musique, avait conclu un engagement avec la scène du *Palais-Royal*, où il n'aurait pu développer ses dispositions heureuses. Aussi a-t-il résilié à l'amiable ; car il eût peut-être été un embarras pour ce théâtre, dont le genre eût été un obstacle pour lui : c'est donc un divorce par consentement mutuel. Huner a contracté avec le directeur de la Haye, où il tiendra le premier rang, nouveau César, qui aime mieux être le premier dans un village que le second dans Rome.

*** *Bernard-le-Florentin*, tel est le titre de l'ouvrage en trois actes dont M. Albert Grisar a écrit la partition pour le théâtre de la *Renaissance*.

*** A chaque saison nouvelle de nos chanteurs italiens, on annonce la partition que M. Castilblaze a écrite pour eux; malheureusement, après avoir tiré si bon parti de la musique de tant d'autres compositeurs, il ne peut réussir à utiliser la sienne. Toujours nouveaux retards, nouvelles fins de non-recevoir ; il serait néanmoins bien temps de le laisser débuter.

*** Montpellier se vante d'avoir en ce moment dans son premier ténor Sambet un de ces artistes en petit nombre, qui peuvent aborder hardiment les rôles de Nourrit et Duprez ; il est accueilli avec l'enthousiasme méridional (ce n'est pas peu dire) dans l'*Arnold* de *Guillaume Tell*, surtout au fameux *suivez-moi*. On s'extasie sur l'étendue et la puissance de sa voix.

*** *L'Italienne à Alger* fait grand effet à Bruxelles, et l'exécution en est excellente, grâce à Mme Casimir *Isabelle*, Albertine *Lindor*, Renaud *Mustapha* et Baptiste *Tadder*.

*** Sifflé avec acharnement à ce qu'il semble, par une cabale, dans *Anne de Bourbon*, Raguenet a pris un parti violent : il a fait signifier par huissier, au directeur du théâtre de la Haye, qu'il refusait d'y reparaître à l'avenir; ce même jour l'opéra de la *Juive* était affiché ; et il a fallu faire relâche, au grand désappointement de la foule empressée qui affluait à l'heure du spectacle. Il y aura procès. De si loin, nous nous abstenons de prononcer entre divers *on dit* contradictoires.

Digitized by Google

*** M. Schneitzoffer, ayant refusé de faire en société avec d'autres compositeurs la musique du ballet de *la Gitana*, le troisième acte qui lui avait été offert vient d'être accepté par M. Marinoi, auteur de deux partitions remarquables, celle du *Bravo*, et celle du *Marchand forain*.

*** *Le Domino Noir* vient d'être joué à Lyon avec beaucoup de succès. La critique lyonnaise ne trouve à reprendre dans cette partition si spirituelle dont elle fait un juste éloge, que certaines réminiscences dont elle parle ainsi : « Quelque résistance que l'on oppose à ses souvenirs, il y dans la meilleure musique d'Auber de ces phrases fugitives que l'on saisit malgré soi au passage; ce sont des vieilles connaissances qu'on voudrait voir bien loin, véritables trouble-fêtes, qui vous reviennent sans cesse quoi qu'on en ait. »

*** Quoique repartie pour Copenhague, où elle a un engagement à finir, Mlle Grahn nous reviendra; car un contrat la lie à notre Opéra pour l'année prochaine.

*** La troupe d'opéra du théâtre de Nantes a commencé ses représentations, le 1er septembre, par *Robert-le-Diable*, où le premier ténor Vermelen, grâce à une voix fraîche et bien accentuée, et Mme Roux, la prima donna, ont été accueillis avec une faveur complète. Mme Teisseire a été moins heureuse, et elle n'a été admise que malgré une légère opposition.

*** Un ancien chanteur de l'Opéra-Comique, Thiauoy, qui s'était éclipsé, vient de reparaître à deux pas de nous, au théâtre de Versailles; sa voix a perdu un peu de sa pureté et de son éclat, mais elle a conservé toute sa souplesse.

*** De grands désordres ont eu lieu au théâtre de Strasbourg pour les débuts de la troupe de chanteurs allemands. Faut-il que cette source de plaisirs si délicat soulève quelquefois des passions si violentes et si haineuses!

*** Mlle Flécheux a résilié, même avant de débuter, son engagement à Anvers. Où ira-t-elle?

*** Quelle jouta musical entre les villes de la France! quelle émulation au profit de l'art! au Festival de Lille, Valenciennes oppose un concert avec les noms si justement célèbres de Duprez et de Mlle Dorus. C'est là savoir bien riposter, et soutenir victorieusement un défi.

*** Décidément nous avons un théâtre lyrique de plus; M. Antoine Joly, par un arrêté que le ministre de l'intérieur vient de signer, est autorisé à faire représenter sur le théâtre de la *Renaissance* l'opéra de genre, c'est-à-dire l'opéra avec récitatif. Que désions-nous depuis trois ans que nous ne cessons de réclamer pour ce qu'on vient d'accorder aujourd'hui? c'est qu'il ne fallait pas se décourager; qu'il fallait persister dans une demande juste, et qu'il arriverait un moment (toujours infaillible en France) où la *raison* aurait enfin *raison*.

*** M. Henri Bertini, distingué par son double talent de compositeur et de pianiste, vient d'arriver à Paris, après une tournée musicale dans le midi de la France.

*** Le célèbre Spontini a quitté Paris pour se rendre en Italie; il a été poussé par ce même sentiment qui retient Rossini loin de nous, le besoin de respirer l'air de la patrie : *A tous les cœurs bien nés*, etc. Toutefois, ce n'est point vers la marche d'Ancône, où il a pris naissance, que se dirigera l'auteur de la *Vestale*. Il visitera Milan, Rome, Florence et Naples, et reviendra, dit-on, parmi nous s'occuper d'écrire une partition pour le pays du ses grands succès.

*** Nous avons déjà signalé à l'attention des mères de famille le *Cours de piano* fondé et dirigé depuis six ans, par Mlle Meschyn, élève de M. Kalkbrenner. Nous nous bornons aujourd'hui à rappeler à nos lecteurs que ce *Cours*, dont les succès ont justifié nos prévisions, figure maintenant au nombre de ceux que la méthode d'enseignement et les progrès des élèves recommandent particulièrement à la confiance publique. Il a lieu toute l'année, les mercredi et samedi de chaque semaine, *rue Olivier*, n° 2, *près le faubourg Montmartre*, et le prix en est de 20 francs par mois payables d'avance. La réputation de Mlle Meschyn nous dispense d'en dire davantage.

*** Encore du scandale dans les journaux au sujet de Mme Grisi. Cette partie de la presse anglaise qui est vouée au torysme ne peut pardonner à la jolie cantatrice d'avoir été la cause, innocente ou non, d'une blessure reçue par lord Castlereagh. Nous ne changeons pas nos colonnes de tout ce que répètent avec une candide méchanceté la plupart de nos confrères de Paris, d'après les antagonistes de Mme Grisi. D'ailleurs, à Dieu ne plaise que nous voulions nous constituer les Don Quichottes de la vertu de tous les artistes dont nous aimons le talent. Nous savons qu'on peut avoir *le feu sacré*, sans être pour cela une *vestale*; nous nous toutefois affirmer à certains organes de la presse anglaise que si l'on comptait (toute proportion gardée) les faiblesses de leurs ladies et celles des actrices, ce n'est peut-être pas dans les rangs aristocratiques que l'on trouverait le plus de Lucrèces. Au surplus n'est-ce pas doute pour venger Mme Grisi des injures qui la poursuivent que l'on vient de la nommer *gouvernante honoraire à vie* de l'hôpital de Westminster, en reconnaissance des grands services que son talent a gratuitement rendus à cet établissement de charité. Nous prévoyons bien que cet hommage ne fera pas taire la médisance qui ne manquera pas de s'écrier avec un rire sardonique qu'on n'a jamais accusé Mme Grisi de n'être pas *charitable*, et de manquer d'*humanité*; que la *diva* soit sourde à leurs railleries qui se perdent dans les bénédictions du pauvre, et qu'elle relise *les Deux Sœurs de Charité* de notre chansonnier immortel. Elle verra qu'en mettant tout au pire, elle n'a pas encore choisi le plus mauvais lot.

*** Le théâtre d'Amiens vient de rouvrir après une clôture de six mois, dont la faute n'est imputable qu'à la lésinerie du conseil municipal. Il y a encore en France quelques villes où les autorités ne rougissent pas d'étaler la plus honteuse insouciance pour l'art, comme s'il n'était pas un des plus puissants véhicules de toute civilisation, peut-être même de toute prospérité. Amiens ne compte pas moins de soixante mille âmes. Conçoit-on une pareille population sevrée pendant la moitié d'une année des plus nobles plaisirs de l'intelligence, par d'ignorants et avares magistrats qui n'avaient en vue (c'est à ne pas le croire) qu'une économie de mille écus?

*** Avions-nous eu tort d'exprimer plus que des doutes sur l'essor pris tout-à-coup au théâtre de San-Carlo par un journaliste, il signor Borsini? La gloire dramatico-lyrique du rédacteur du *Vésuve* s'en est allée en *fumée*. C'était encore là une de ces inventions quotidiennes dont la presse aime à remplir ses colonnes. Nous avions fait remarquer combien celle-là était maladroitement conçue, puisqu'elle faisait applaudir avec enthousiasme le susdit Borsini dans un air du rôle de *Bartholo*, lequel rôle n'a point d'air où un chanteur puisse être applaudi.

*** Ce qui ne peut pas être dit, on le chante; mais voici un jeune musicien qui, pouvant chanter, a voulu faire parler les autres, et de virtuose est devenu auteur dramatique, le jeune Gustave Benédit, souvent applaudi au théâtre de Marseille pour sa belle voix et la pureté de sa méthode, vient de mettre à l'étude, au Gymnase de cette ville, un drame de sa façon, intitulé *Balthazar*. Féréol avait déjà donné pareil exemple à l'Opéra-Comique; par malheur, on ne retrouvait pas dans ses ouvrages l'esprit et l'entente de la scène qu'il met dans son jeu. Puisse le chanteur marseillais avoir une meilleure chance.

*** Le puff se perfectionne en tout genre, au point qu'il faudrait lui appliquer ce vers de Molière :

On travaille aujourd'hui d'un air miraculeux.

En voici un exemple auquel rien ne manque. Une espèce de figurante, à peu près enterrée naguère au théâtre du Palais-Royal, sort de cette léthargie, pour s'élancer sur le théâtre de Clermont-Ferrand dans l'emploi de *primo donna*. Là tout d'un coup se révèle en elle *une voix belle, sonore, d'une grande étendue*. Elle en est si étonnée qu'elle s'évanouit du coup, en plein théâtre; et il se trouva là tout juste à point nommé un compositeur connaisseur pour lui dire qu'elle a vingt mille francs dans son gosier. Si nous doutons de la somme, nous aimons à croire aux *beaux yeux* de *la cassette*. Quoi qu'il en soit, on aurait bien dû nous dire si cette voix improvisée n'était pas sortie par enchantement de la fiole où Duprez (comme chacun sait) a puisé en Italie son *ut* de poitrine.

*** On s'occupe à piquer un nouveau libretto sous la musique déjà composée par Donizetti, dans le *Poliuto*, destiné au début de notre Nourrit; on s'est rebattu, débattu de désespoir sur un triste ouvrage indigne du grand nom de son auteur, *les Guèbres* de Voltaire, qui offrent plus d'un rapport de situation avec le chef-d'œuvre chrétien de Corneille, sans présenter cet inconvénient si redouté à Naples, de montrer au public le triomphe du christianisme.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro le portrait de Mme Malibran, avec le fac-simile de sa signature.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 39.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ETRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 30 SEPTEMBRE 1838.

Nonobstant les suppléments remarquables, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la Gazette musicale recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Le Don Juan de Gabriel Tellez et celui de Mozart, par V. SCHOELCHER (suite et fin). — Théâtre de l'Opéra-Comique, première représentation de *Thérèse*. — Nécrologie, Frédéric Berr. — Brevets d'invention. — Revue critique, par A. ELWART. — Nouvelles.

LE DON JUAN DE GABRIEL TELLEZ ET CELUI DE MOZART.

(Suite et fin.)

Ces nuances délicates de caractères sont observées dans les masses comme dans les individus, et il ne faut qu'y prêter attention pour les saisir facilement. Voyez entrer, par exemple, la noce de Mazetto : tout prend, à l'orchestre comme à la scène, un air frais et villageois ; c'est une gaieté communicative qui respire la campagne, une ronde courante et joyeuse. Mais don Juan s'avance : aussitôt la fête du peuple, sans s'arrêter, devient plus retenue ; toute cette bonne grosse joie se tempère et fait place à de nobles modulations, dès que paraît le gentilhomme dont l'individualité domine le drame. Bientôt il est seul avec Zerline, et l'on retrouve aussi une graduation exquise dans le duo de *La main*, où le chant de Zerline est naïf et gracieux, pendant qu'il y a, jusque dans le récitatif de don Juan, une coquetterie d'expression si charmante et une grâce si pleine de séduction, que la petite paysanne, vaniteuse, n'a pas la force de résister. Où l'on peut apprécier encore avec quel sens parfait Mozart s'attache à la propriété dramatique de tout ce qu'il a à dire, c'est dans la romance de don Juan sous les fenêtres de la camériste. Ici le seigneur s'adresse à une femme de chambre : la mélodie est claire, presque sans orchestration ; lui, dont le chant est toujours si hardi, si orné, il se fait tout simple, tout uni ; une camériste ne comprendrait pas autre chose. Même recherche dans l'air où Zerline console Mazetto ; ce morceau promet un doux remède aux douleurs du pauvre diable : il caresse, il calme amoureusement.

Ce qui fait du *Don Juan* une des merveilles de l'esprit humain, ce sont ces finesses de détail et de sentiment qui élèvent la musique jusqu'à la peinture de nos passions. On a peine à concevoir qu'un musicien se puisse faire à un tel point le traducteur des moindres pensées de son poëme sans perdre la liberté d'aucune de ses inspirations ; qu'avec le seul langage des sons il ait pu exprimer tant de choses, comme cette espèce de pudeur que l'on trouve dans le silence de l'orchestre au moment où donna Anna raconte à don Ottavio les violences de celui qui a osé pénétrer chez elle.

Et que l'on ne croie pas que ce soit là des charmes créés par notre enthousiasme ; tout ce que nous avons raconté est vrai ; nous l'avons senti. Est-ce à dire que Mozart ait raisonné l'infini des beautés de son œuvre ? Il en est, nous le croyons bien, quelques-unes auxquelles peut-être il n'a jamais pensé, mais elles y sont assurément, et ceux qui voudront écouter comme nous, les découvriront comme nous. — Le véritable artiste est doué d'un instinct qui lui fait produire des choses dont souvent il n'a pas conscience, et qu'il ne retrouverait pas quand l'inspiration l'abandonne. C'est un fou sublime qui parle au moment où il plaît à son génie de se manifester,

Digitized by Google

comme la pierre de la statue de Memnon résonnait harmonieusement sous les rayons du soleil levant. L'âme de l'artiste est un instrument que sa volonté ne suffit point toujours à faire vibrer ; il ne discute pas, il ne veut pas, il cède aux lois universelles et inconnues de la nature, de cette souveraine puissance occulte qui commande aux rossignols de chanter par les belles nuits d'été. Allez, les éclairs d'expression qui vous ont ravi en passant sur le visage de la femme que vous aimez, cette femme ne les a jamais sentis, elle n'a jamais su qui les lui envoyait. Tout est mystère en nous et hors de nous. Le monde est une énigme sublime dont l'explication est peut-être réservée aux êtres de choix, aux substances accomplies qui succéderont sans doute à notre race, comme nous avons succédé aux races plus grossières qui habitaient, il y a des milliers de siècles, le globe à peine refroidi.

On sait l'histoire de l'ouverture du *Don Juan*, Mozart ayant toujours négligé de s'en occuper, ce serait pendant la nuit qui précéda la première représentation qu'il l'aurait commencée et achevée. Il y eut à peine le temps de copier les parties, et elle fut exécutée le soir sans avoir été répétée une seule fois. On a dit la même chose pour beaucoup d'ouvertures. Nous aimons avidement ces chroniques merveilleuses : notre âme, jalouse des facultés prêtées à Dieu, se complaît dans la croyance de pareils tours de force de l'esprit humain ; mais il ne faut voir là encore qu'un témoignage de l'immensité de nos désirs et de notre ambition. Quoi qu'il en soit, cette ouverture est intéressante et résume bien l'ouvrage. Elle est traversée par intervalles de phrases étranges, extraordinaires, qui éveillent fortement l'imagination ; on y entend déjà un trait sombre, court, lugubre, un trémolo dont Mozart semble avoir voulu faire la manifestation de la vengeance divine, la forme représentative, ou, pour dire mieux, l'annonce du sort fatal qui attend l'impie. Ce tremolo redoutable poursuit Don Juan, il l'accompagne partout; vous l'entendez poindre dans le trio de *la Mort*; vous le retrouvez dans l'accompagnement du trio *des Masques*, au milieu du bruit de la fête; vous l'entendrez aussi quand don Juan profanera le lieu où s'élève la statue du commandeur : il gronde incessamment; vous l'entendrez encore lorsque Elvire, se jetant au milieu des danses et du festin, viendra menacer don Juan de la colère céleste; puis enfin il se déploiera, il éclatera d'un ton impitoyable lorsque s'avancera l'homme de marbre pour livrer le coupable aux enfers. N'est-ce pas une admirable idée que cette figure de la Vengeance que l'on voit courir sourdement dans toutes les parties du drame, qui frappe sans cesse à la porte de l'impie au milieu de ses joies et de son délire? — Une conception dramatique de Mozart, non moins belle et profonde, est celle de la statue ; Mozart a dérobé les accents des morts pour faire parler le commandeur ; il est sorti de l'humanité. Pendant que Giovanni raconte à Leporello ses aventures de la soirée, tout à coup une voix imposante remplit l'enclos : « Tu cesseras de rire avant l'aurore ». C'est la statue qui parle, et, comme si son gosier de pierre ne pouvait rien moduler, une seule et même note s'applique à toutes les syllabes qu'elle prononce; cette note grave est terrifiante. Quand la statue arrive plus tard au rendez-vous, ses pas ébranlent le palais; l'orchestre est agité de longs frémissements d'épouvante qui viennent et reviennent sur eux-mêmes avec une incroyable énergie d'effet : on comprend que la nature est bouleversée, que nous assistons à une catastrophe où les puissances inconnues prennent part; et c'est un chœur vraiment infernal que celui des démons qui entraînent le maudit dans l'abîme. Il n'y a que l'art musical qui puisse ainsi matérialiser ses conceptions fantastiques, et il n'y a que des Mozart et des Weber qui puissent nous transporter ainsi hors du monde réel, et nous faire éprouver ces émotions surnaturelles.

Les beautés caractéristiques de la partition du *Don Juan*, telles que nous avons cherché à les apprécier, donnent, il nous semble, de grands avantages aux partisans de la musique imitative. En effet, toute cette musique exprime avec lucidité la valeur des paroles; nous ne voulons pas dire qu'elle a un sens clair, qu'elle exprime matériellement des mots, mais bien qu'elle prend toujours l'esprit de la scène dans son ensemble comme celui des personnages et des passions dont ils sont agités. En vingt endroits du *Don Juan*, Mozart a prouvé que ce n'était point une entreprise extravagante à la musique de vouloir formuler jusqu'à un certain point des idées. Dans le trio du commandeur on peut saisir des gémissements; dans le premier, l'air d'Anna, la musique rendra toute l'agitation d'un violent désespoir par la tourmente d'harmonie qui accompagne les cris lamentables de cette jeune fille; puis, quand Ottavio la relève et cherche à la calmer, les mélodies de l'orchestre, douces et touchantes, ont véritablement quelque chose de consolateur; et dans cette phrase, par exemple :

> Oh! reviens à ma flamme,
> Sois ma fille et ma femme,
> Oui, je serai, chère âme,
> Ton *père* et ton *époux*,

il est impossible de ne pas sentir, aux modifications de l'accent, le père qui aime, qui bénit, qui console; l'époux qui soutient, qui protége et défend. Je ne me rappelle plus quel peintre du dernier siècle, dont parle Diderot, obtint un grand triomphe en peignant un bâilleur si vrai, qu'il faisait sympathiquement bâiller tous ceux qui le regardaient. Mozart exerce presque la même action sympathique sur ceux qui entendent les quatre mots du récitatif où le gentilhomme blasé répond à Leporello qui énumère les qualités d'Elvire : « Oui, mais elle est ma femme; » l'ennui s'accuse d'une manière irrésistible dans la note coulée, sur laquelle vient longuement expirer le mot femme.

Les musiciens absolus, les partisans de l'art pur auront beau se récrier, la musique n'est pas faite uniquement pour amuser les oreilles comme les grelots du hochet d'un enfant; elle doit être autre chose qu'une combinaison de sons plus ou moins agréables; elle peut, dans ses limites, bien entendu, elle peut, et nous ajoutons volontiers, elle doit formuler des idées. Pour terme d'examen, allons droit aux éternels chefs-d'œuvre, à ces poëmes épiques de la musique aussi complets, aussi ruisselants d'imagination que *les Lusiades* ou la *Jérusalem*, et dites si de toutes les symphonies de Beethoven la plus belle, celle qui se résume le mieux dans votre conception, n'est pas la symphonie *pastorale*, celle-là précisément où le grand homme s'était donné un thème déterminé, où il avait pris une idée à son commencement pour la mener jusqu'à la fin, en la faisant passer par tous ses développements; celle, en un mot, où il ne s'est pas livré uniquement

Digitized by Google

aux inépuisables fantaisies de sa verve. Quand le cygne de Pesaro eut atteint son apogée, il accepta cette incontestable vérité : *Le Moïse* et *Guillaume Tell* revêtirent une couleur locale que n'avaient jamais eue ni *Tancrède*, ni l'*Othello*, ni *la Gazza*, et se placèrent ainsi au rang des modèles de l'art.

Don Juan fut composé et représenté pour la première fois à Prague, en 1785. On montre encore, dit-on, dans une maison de Prague, la chambre où Mozart vint l'écrire en moins d'un mois. Mozart était né en 1756; il n'avait donc que trente-un ans lorsqu'il dota le monde du chef-d'œuvre de la musique! Son enfance fut un prodige que M. Liszt a renouvelé devant nous il y a une douzaine d'années. A l'âge de sept ans il jouait du piano avec perfection. Ma raison se confond toujours devant ces aptitudes naturelles qui se montrent dans quelques individus. Je conçois, jusqu'à un certain point, un enfant qui résout un grand problème de calcul, comme un autre qui sauterait à une hauteur extraordinaire. Le cerveau, chez le premier, et les muscles, chez le second, ont acquis prématurément un développement et une force prématurés, cela se peut : l'existence de tels phénomènes rentre dans les lois de notre organisation; mais comment apprécier cette intelligence surhumaine, qui rend facile une chose matériellement difficile, une chose inventée par les hommes et qui ne se rapproche en rien de ce que l'on appelle les facultés innées? Comment expliquer ces petits doigts à peine formés, qui manient un clavier avec plus d'agilité mécanique qu'un maître exercé depuis longtemps? Expliquez donc cet enfant jeté hier au sein d'une ville et qui en connaît aujourd'hui les rues, les places, les moindres carrefours, les monuments, aussi bien qu'un des vieux habitants! Pour moi, je suis moins surpris de voir Mozart composer la *Finta Semplice* à onze ans, et M. Liszt, le *don Sanche* à douze ans, que de les entendre toucher du piano à sept ans, avec un doigté parfait; car on n'apprend pas à composer, mais il faut nécessairement apprendre à jouer; car la première opération est tout intellectuelle, et la seconde toute physique.

Bien que le jeune Mozart ait été fêté chez les princes et dans les cours dès son enfance, par un père qui exploitait ses talents comme une mine, son âme resta pure, et il fut toujours fier et désintéressé. Il souffrit beaucoup; il lutta toute sa vie contre la misère et l'abjection où le tenait son métier d'artiste. Bien aveugles sont les artistes à qui la liberté fait peur; ceux-là qui la croient fatale au génie, et supposent que les beaux-arts ne peuvent vivre qu'avec la faveur d'une aristocratie à l'ombre du pouvoir absolu. L'étude de la vie des artistes de tous les temps est une éternelle protestation contre cette erreur. Le peuple, qui donne vingt mille francs pour fondre la statue de Corneille, paie mieux ses sculpteurs assurément que François Ier et le grand duc de Florence ne payaient Benvenuto Cellini, mort dans la misère. Victor Hugo, Georges Sand, sont mieux pensionnés par le public que Racine et Boileau ne l'étaient par Louis XIV. Paganini est aussi riche que le fut jamais Leonard de Vinci; et, du moins, la liberté et le peuple honorent leurs poëtes, leurs écrivains, leurs musiciens, leurs peintres; ils leur donnent la première place comme à des êtres privilégiés, tandis que les grands et le pouvoir absolu s'en servaient comme d'instruments de plaisir et ne les laissaient approcher d'eux qu'aux heures de récréation. Il faut lire les lettres ou les mémoires laissés par un petit nombre d'artistes pour se faire une idée de la misère de leur sort et de l'amertume qui dévorait souvent leur âme. Vous voyez Rossini au milieu de nous; vous savez comme il est honoré, comme toutes les portes s'ouvrent vite pour lui à deux battants quand il veut bien paraître; comme les plus fiers recherchent son intimité; les princes de la terre, il y en a encore, sont tous allés lui rendre hommage, vous le savez, et c'est lui qui ne consent pas à leur faire visite. Eh bien! voulez-vous apprendre de quelle manière un de ses modèles, cet immense et candide Mozart, que vous applaudissez chaque jour avec adoration et dont vous baiseriez la robe si la mort nous le rendait; voulez-vous apprendre de quelle manière il était traité, il n'y pas cinquante ans, par les maîtres de nos pères? écoutez un écrivain qui a fait passer dans notre langue quelques-unes de ses lettres (1).

« Voilà donc Mozart à Paris, logé avec sa mère, au quatrième étage, à l'hôtel des Quatre-Fils-Aymon, rue du Gros-Chenet, très-heureux de dîner quelquefois chez le danseur Noverre, d'être reçu par la protection de Grimm chez madame d'Épinay, très-heureux surtout d'avoir une seule et unique écolière qui lui donne 3 louis pour douze leçons. Il n'était plus question de rois et de princes. Mozart, sorti de ses langes, devenu un homme, et un homme de génie, était traité comme tel; on le dédaignait : il faut dire cependant qu'il vit s'ouvrir devant lui quelques nobles salons. La duchesse de Chabot, entre autres, reçut chez elle Mozart. Voici comment : Mozart alla lui porter une lettre de recommandation de Grimm. On le fit attendre plusieurs heures, et un laquais vint enfin lui dire de revenir dans huit jours. Le huitième jour, Mozart était à la porte cochère de l'hôtel de Rohan. On le fit encore attendre dans un vestibule glacé, puis dans un grand salon sans feu. La duchesse arriva enfin, le reçut avec une politesse extrême, et le pria de se mettre au piano, en l'avertissant de ne pas faire attention à l'instrument, qui n'était pas en bon état. Mozart répondit qu'il jouerait de grand cœur, mais qu'il lui était impossible en ce moment, tant ses doigts étaient engourdis par le froid, et il pria la duchesse de le faire conduire dans une chambre où il pourrait trouver un peu de feu. — « Oh! oui, monsieur, vous avez raison. » Ce fut toute la réponse de la duchesse, qui se plaça dans un fauteuil et se mit à causer avec plusieurs gentilhommes, qui firent un grand cercle autour d'elle. « J'eus l'honneur d'attendre encore une heure tout entière, écrivait Mozart à son père. Les fenêtres et les portes étaient ouvertes, moi, légèrement vêtu, je me sentais gelé, non pas seulement aux pieds et aux mains, mais dans tout le corps, et la tête commençait à me faire mal; je ne savais que devenir de douleur et d'ennui. Enfin, on me mit au piano, un piano discord et misérable; mais ce qu'il y eut de plus fâcheux, c'est que Mme la duchesse ne quitta pas un dessin qu'elle faisait, que la conversation du cercle alla son train; et ainsi je jouai pour la table, le mur et les fauteuils. Dans cette triste circonstance, la patience m'échappa. Je commençai les variations de Fischer; j'en jouai la moitié et je me levai. Ce fut un concert général d'éloges. Pour moi, je me mis à dire ce qu'il fallait dire, que je ne pouvais me faire beaucoup d'honneur avec ce piano,

(1) *Revue des Deux-Mondes*, 15 mars 1834.

Digitized by Google

et qu'il me serait bien agréable de me voir appelé un autre jour pour jouer sur un meilleur instrument; mais on ne m'écouta. Il me fallut attendre encore une demi-heure, jusqu'à ce que vînt le duc, qui s'assit près de moi et m'écouta, lui, fort attentivement; et moi! moi, j'en oubliai tout le froid, le mal de tête, et je jouai sur ce mauvais piano comme je joue quand je suis de bonne humeur! Donnez-moi le meilleur piano de l'Europe, mais une espèce d'auditeurs qui n'entend rien ou qui ne veut rien entendre, ou qui ne sent pas avec moi ce que je joue, je perdrai tout courage. Au reste, je suis las des visites, car les gens vous font des compliments, et tout est fini. Ils me commandent pour tel ou tel jour, je joue, on crie: *C'est un prodige! c'est inconcevable! c'est étonnant!* et puis adieu. »

Mozart avait déjà fait représenter alors cinq opéras en Italie; et vous voyez que le pauvre jeune homme ne met aucun fiel dans son récit. « Ce qu'il y eut de plus fâcheux, c'est que *madame la duchesse* ne quitta pas un dessin qu'elle faisait! »

Un artiste, un grand musicien surtout, était en ce temps un joujou de seigneurs. La société ne lui fournissait aucun moyen de gagner honorablement sa vie; tout le génie de l'auteur de *Don Juan* lui suffisait à peine pour exister, et, quand la pauvreté, jointe à la mort de sa mère bien-aimée, le chassa de Paris, il fut trop heureux de trouver une table et un lit chez son protecteur, l'archevêque de Salzbourg. Rien de touchant et de noble comme l'amertume résignée avec laquelle il supportait la fatalité de sa position. « J'ai une jolie chambre dans la maison de son éminence. A onze heures et demie du matin on se met à table, malheureusement un peu trop de bonne heure pour moi. A cette table mangent les deux valets de chambre, le contrôleur, le chef d'office, les deux cuisiniers et ma chétive personne. Pendant le repas on fait des plaisanteries grossières; mais on plaisante peu avec moi, parce que je ne prononce pas une parole. Quand il y a nécessité de parler, je le fais avec une réserve extrême, et je m'en vais dès que mon repas est fini. » Mozart, qui venait d'écrire *Idoménée*, mangeant à la cuisine..... Oh! la noblesse était une grande et belle institution vraiment, et l'on a bien raison de dire que c'est par elle que se firent toutes les choses grandes et belles! Pauvre Mozart!

Comme presque tous les hommes d'une supériorité éminente, Mozart était bon, facile à émouvoir et d'une sensibilité infinie, quoiqu'il ne manquât pas de courage contre le malheur. Son cœur ne battit pas une pulsation de plus quand il perdit tout l'argent qu'avait amassé son père à le montrer comme une bête curieuse; mais son âme se déchirait avec angoisse sous les tortures morales. Il mourut à trente-six ans; il mourut triste, et son dernier soupir fut un chant sublime, le *Requiem!*

V. Schœlcher.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de *Thérèse*, opéra comique en deux actes, paroles de MM. Planard et Leuven, musique de M. Caraffa.

Voilà un ouvrage qui n'a pas dû coûter de grands frais d'imagination aux auteurs; paroles et musique peuvent être rangées dans la catégorie de celles qui suivent une ligne intermédiaire entre le bon et le mauvais, en se rapprochant toutefois un peu plus de l'un que de l'autre. Il ne reste plus qu'à savoir quel est *l'autre*.

Le sujet du drame est satisfaisant sans rien présenter de saisissant ni de nouveau. Il s'agit encore d'un château en Angleterre, d'un lord immensément riche, qui a dépensé une moitié de sa fortune à soutenir la cause du roi Charles, qui est poursuivi par Cromwel et ses Têtes-Rondes, qui meurt enfin après la bataille de Worcester, laissant un fils et une nièce pleins d'amour, mais fort pauvres, et obligés de fuir les persécutions dont le malheureux lord fut la victime. Une vieille femme de charge, dame Thérèse, est restée au château après la dispersion de la famille de son maître, et, depuis la mort du lord, elle a affecté des sentiments et des opinions politiques fort différents de ceux qu'on professait naguère en pareil lieu. Thérèse est une admiratrice de Cromwel, Thérèse est devenue son panégyriste, son émissaire, son espion. Le protecteur a mis en elle toute confiance.

Thérèse, de plus, malgré son âge, a épousé un schérif ridicule, qui lui fait la cour depuis vingt ans, et partagé avec lui un trésor dont elle seule connaissait l'existence; c'est celui du vieux lord, qu'il lui avait confié avant son départ. Dame Thérèse achète le château de son maître, et y traite plus splendidement que jamais les partisans du protecteur.

Cependant un couvent voisin a été incendiée par les puritains: une jeune personne qui l'habitait est recueillie au château, où elle gouverne en l'absence de dame Thérèse, toujours en course auprès de Cromwel. Un jeune cavalier vient par une froide nuit d'hiver demander un asile que le schérif châtelain, assez bon homme après tout, lui accorde volontiers. Sur ces entrefaites arrive un baronche puritain nommé Balfour, qui suit la piste de notre jeune homme, somme le schérif de le lui remettre, et parle de le fusiller à l'instant pour la plus grande gloire de Dieu et de la bonne cause. Dame Thérèse reparaît aussi apportant fort à propos de bonnes nouvelles de milord. Elle a une conversation avec le proscrit réclamé par Balfour, et retrouve en lui le fils de son ancien maître. La jeune fille échappée à l'incendie du couvent se montre alors; c'est la cousine de Henri; reconnaissance des deux amants. Mais Balfour réclame sa victime, Henri va périr quand Thérèse, qui n'a jamais cessé d'être une fidèle royaliste et une femme intègre, montre un écrit de Cromwel qui fait grâce à Henri, et le réintègre dans ses biens. Thérèse n'a joué si longtemps le rôle d'une fanatique de Cromwel que pour obtenir de lui cette faveur; elle n'a épousé le schérif que pour mieux déguiser ses desseins; elle n'a acheté le château que pour le préserver des ravages des Têtes-Rondes, et afin de le rendre ainsi au jeune Henri quand elle serait parvenue à l'y faire rentrer sans danger. C'est bien du courage et de la vertu!

Quant à la partition, elle a été écrite excessivement vite, très-probablement; il est à croire que le directeur de l'Opéra-Comique, rencontrant un jour M. Caraffa, lui aura tenu *à peu près ce langage*: « Eh bonjour! cher maestro, que devenez-vous? on ne vous voit plus, on ne vous entend plus. Vous ne voulez donc plus rien écrire pour nous? — Effectivement, il me semble que je ne vous ai rien donné depuis longtemps.—Eh bien! quand voulez-vous m'écrire un opéra? — Quand!.. eh! mais... quand vous voudrez; demain, par exemple; demain à midi ce sera fait. »

Digitized by Google

Et M. Caraffa, avec la facilité extraordinaire qu'on lui connaît, aura laissé courir sa plume pendant *trois semaines* (pour parler sérieusement et ne pas reproduire le puff de Donizetti qui aurait, au dire des Italiens, écrit sa *Rosemunda* en *une nuit* dans UNE CAVERNE DE BRIGANDS). Ainsi les airs, les duos, les chœurs auront été composés en vingt jours, puis l'auteur aura instrumenté son œuvre pendant les répétitions du chant. Ceci explique parfaitement le défaut d'originalité et de couleur qu'on est forcé de remarquer dans cette musique. Les mélodies sont aisées, quelquefois élégantes, mais sans caractère. Les morceaux d'ensemble pèchent par la contexture harmonique; les diverses parties de chant n'y produisent guère qu'un résultat assez terne en se gênant mutuellement. On aimerait mieux entendre une voix seule.

L'expression dramatique est en général, au contraire, assez juste, ce qui, pour un Italien, n'est pas un médiocre mérite. L'air de la jeune fille, au moment où elle se jette désespérée entre le farouche Balfour et son fiancé Henri, a beaucoup d'élan dramatique, et Mlle Rossi d'ailleurs l'a très-bien rendu. Dans l'orchestre, M. Caraffa, suivant l'usage des musiciens napolitains, a beaucoup usé des solos et des duos d'instruments à vent. C'est d'un bon effet quand ces instruments récitants sont employés sobrement, mais ici nous croyons qu'il y a abus. Le solo de cor, bien exécuté par M. Callaut, a paru démesurément long, et le duo en tierces des deux clarinettes, malgré son accent de tendresse mélancolique, a trop longtemps aussi attiré l'attention. Des ritournelles de cette taille, et traitées de la sorte, tournent tout à fait au concerto. Le pauvre acteur, pendant que les virtuoses de l'orchestre le supplantent ainsi, n'a rien de mieux à faire que de parcourir la scène en tout sens, demandant à ses camarades, en passant à droite et à gauche devant les coulisses, les nouvelles de la soirée.

Quoi qu'il en soit, nous signalerons, parmi les morceaux les plus agréables, un trio avec accompagnement de cor, un duo dont la phrase principale a de la grâce, un air de ténor bien conduit, et le morceau de Balfour, le seul un peu caractérisé de la partition. Ces couplets sont écrits en *fa*, mais après très-peu de mesures, le ton d'*ut* s'établit et persiste assez longtemps pour faire perdre tout à fait le sentiment de la tonalité principale, de sorte qu'à la fin, au moment du retour en *fa*, on croit entendre un ton nouveau au lieu d'une rentrée. Un chœur de soldats a paru contenir quelques détails piquants qu'on a appréciés, malgré une exécution déplorable. Roger et Mlle Rossi ont souvent fait preuve de talent. L'une a besoin de modérer les éclats de sa voix; l'autre, de mieux faire sortir la sienne.

Les auteurs ont été nommés sans opposition.

La reprise de *la Sylphide* a fait grande sensation cette semaine à l'Opéra. Mlle Fanny Elssler a obtenu, dans son rôle rendu si dangereux par les souvenirs de Mlle Taglioni, un véritable triomphe. Il est impossible d'imaginer plus de grâce et de légèreté, plus de *sylphidisme* enfin, unis à plus de nouveauté dans les poses et à plus d'expression mimique. La belle musique composée pour ce ballet par M. Schneitzoeffer a été remarquée et mieux goûtée, peut-être, qu'elle ne le fut jamais.

NÉCROLOGIE

FRÉDÉRIC BERR.

La mort vient de nous enlever un artiste distingué, dont la perte sera vivement sentie par tous ceux qui l'ont connu et qui ont su apprécier son admirable talent. Le célèbre clarinettiste BERR a cessé de vivre le 24 de ce mois. Voici une courte notice sur la vie de cet homme, toujours occupé du perfectionnement et du progrès de son art.

FRÉDÉRIC BERR naquit à Manheim, dans le grand-duché de Bade, le 17 avril 1794. A l'âge de six ans, il commença à apprendre le violon sous la direction de son père, qui, lui-même, était fort bon musicien. Plus tard, il reçut des leçons de flûte; mais il abandonna bientôt cet instrument pour se livrer au basson, dont il fit une étude approfondie. En 1810, Berr, âgé de seize ans, prit du service dans un régiment d'infanterie française, qui se trouvait alors à Landau. Son talent musical ne tarda pas à le faire remarquer, et six mois après, la place de chef de musique étant devenue vacante, ce fut Berr qui l'obtint. Cet emploi le mit dans la nécessité d'apprendre la clarinette; il travailla avec tant d'ardeur qu'en peu de temps il se rendit maître de cet instrument.

A cette époque, son régiment fut envoyé en Espagne. Berr resta sur le théâtre de la guerre jusqu'en 1814. De retour en France, il alla en garnison, d'abord à Amiens, puis à Douai; enfin il passa à Paris, où il fut nommé, en 1819, chef de musique du deuxième régiment suisse de la garde. Le séjour de la capitale lui fut utile pour le perfectionnement de son art; il se livra à une étude sérieuse de la composition, et prit Reicha pour maître. Les œuvres qu'il a publiées depuis prouvent combien il a su profiter des leçons du célèbre professeur.

En 1823, Berr se démit de l'emploi de chef de musique. Bientôt une autre place vint s'offrir à lui, et il entra comme première clarinette solo à l'orchestre du Théâtre-Italien. Les habitués de ce théâtre garderont longtemps le souvenir de cet artiste, qui se faisait applaudir toutes les fois qu'un solo, une ritournelle ou un trait pour son instrument étaient exécutés par lui.

En 1831, Berr fut nommé professeur de clarinette au Conservatoire; l'année suivante, il fut choisi comme première clarinette de la musique du roi, qui, reconnaissant le mérite de cet artiste, lui décerna, en 1835, la croix d'honneur.

Parmi tant d'établissements pour les arts dont s'honore la France, il en manquait un qui fût spécialement consacré à la musique militaire. Cette lacune fut comblée, en 1836, par la création du *Gymnase-Musical militaire*, dont Berr obtint la direction. Le zèle qu'il apporta dans ces nouvelles fonctions fut couronné de succès. Cependant Berr, trouvant que les moyens mis à sa disposition étaient insuffisants pour atteindre une amélioration complète de la musique militaire, voulut faire reconstituer son gymnase sur des bases plus larges. Il s'occupa d'un projet de réorganisation dont il fit connaître le plan dans une brochure publiée peu de temps avant sa mort. Espérons que les idées pleines de justesse, exposées dans cet écrit, ne seront pas perdues, et que son successeur, aidé par le gouvernement, pourra les mettre à exécution.

Berr, dans la force de son âge, semblait avoir encore devant lui une longue et belle carrière. La mort l'a enlevé su-

Digitized by Google

bitement ; il a succombé à une attaque d'apoplexie foudroyante.

Comme exécutant, Berr se distinguait par la délicatesse et le fini de son jeu, par les sons doux et moelleux qu'il savait tirer de son instrument, et par une habileté peu commune. Comme compositeur, il s'est acquis une brillante réputation par un grand nombre de morceaux de musique militaire, par des pièces d'harmonie et des œuvres pour le basson et pour la clarinette, avec accompagnement d'orchestre, de quatuor ou de piano.

Sa connaissance approfondie de tous les instruments à vent le mit à même d'écrire des méthodes pour plusieurs de ces instruments tels que le trombonne, l'ophicléide, le basson et la clarinette, ouvrages dont le mérite est généralement reconnu.

BREVETS D'INVENTION.

Il a été délivré, pendant le premier trimestre de 1838, trois cent huit brevets d'invention. La musique y a pris une modique part; les brevets qui s'y rapportent ne s'élèvent qu'au nombre de six. Ce sont les suivants :

M. Érard, facteur de pianos et de harpes, à Paris, brevet d'importation et de perfectionnement de dix ans, pour une harpe à double mouvement.

M. Brandt, facteur de pianos, à Amiens, brevet d'invention de cinq ans, pour des perfectionnements apportés dans la fabrication des pianos.

M. Pape, facteur de pianos, à Paris, brevet de perfectionnement et d'addition au brevet d'invention et de perfectionnement de quinze ans qu'il a pris le 23 août 1837, pour nouvelles mécaniques de pianos et dispositions de table d'harmonie et de caisse.

M. Muard, curé de Joux-la-Ville, département de l'Yonne, brevet d'invention de dix ans, pour de nouvelles dispositions mécaniques apportées dans la construction des instruments de musique à clavier, et ayant pour but l'accompagnement d'un chant quelconque par un executant entièrement étranger aux règles de l'harmonie.

M. Isoard, luthier-mécanicien, à Paris, brevet d'invention de quinze ans pour des perfectionnements qu'il a apportés au principe d'acoustique, pour lequel il a pris, avec M. Pichenot, un brevet de dix ans, le 30 juillet 1835.

MM. Busset et Lœullier, brevet d'invention et de perfectionnement de quinze ans, pour des moyens et procédés nouveaux propres à imprimer la musique.

Ce qui nous a singulièrement frappés parmi ces inventions, c'est celle de M. le curé Muard. Un instrument qui fournit les moyens d'accompagner un chant quelconque sans connaître les règles de l'harmonie, voilà qui promet du succès. Nous ne savons trop en quoi peuvent consister ces *nouvelles dispositions mécaniques*. Nous souhaitons seulement que ce ne soit rien d'analogue à ce que nous avons vu, il y a quatre ans, dans un *orgue simplifié*, dit *Orgue-Cabias*. L'inventeur, M. Cabias, avait imaginé de faire entendre simultanément, sur chaque touche, quatre notes qui formaient l'accord parfait de cette touche. En parcourant le clavier ainsi disposé, il y avait des successions d'harmonie très-agréables.... à l'inventeur, qui, jouant sur son instrument avec une visible satisfaction, prouvait d'une manière évidente qu'il était *entièrement étranger aux règles de l'harmonie*.

REVUE CRITIQUE.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE.

Nouvelle méthode de plain-chant à l'usage de toutes les églises de France; par M. Mathieu, ex-maître de chapelle de la cathédrale de Versailles.

Une notice très-curieuse, indiquant les principales pièces de chant, fêtes et cérémonies et les noms des auteurs auxquels elles sont attribuées, précède le livre intéressant et utile que nous annonçons. Ainsi, grâces aux savantes investigations de M. Mathieu, les personnes qui s'occupent d'histoire, les fidèles jaloux de connaître les modifications successives qu'a subies le rituel catholique, et enfin les gens du monde, qui n'assistent aux offices que pour y jouir des spectacles grandioses des pompes religieuses, trouveront, après avoir parcouru quelques pages préliminaires, une foule de faits curieux.

Suivant M. Mathieu, la *messe* fut célébrée pour la première fois, et l'*autel dressé vers l'orient*, sous le pape Sixte II; et les *psaumes* chantés versets par versets, ainsi que le *Gloria patri* pendant le pontificat de Damase. L'invention du plain-chant est attribuée à saint Ambroise, archevêque de Milan; et c'est ce père de l'Église qui ordonna le premier qu'on chanterait, dans le temple de sa ville, les psaumes, hymnes, etc. Cet usage a été adopté depuis dans toutes les églises de la chrétienté.

Le *Te Deum*, ainsi que le chant sublimement simple de la Préface, ont été aussi composés par le même saint Ambroise.

Les *litanies*, dont le chant est si oriental, nous viennent de Constantinople, et ce fut Lupus, évêque de Troyes en Champagne, qui les introduisit en France.

Des rois eux-mêmes ont composé, soit des paroles latines, soit de la musique sacrée. Robert, vingt-sixième roi de France, étant à Rome, y fit chanter la prose, *Veni sancte Spiritus*; et Louis XIII écrivit, quelque temps avant sa mort, un *De profundis* qui fut exécuté le jour de ses funérailles.

Enfin Charlemagne est l'auteur du *Veni Creator*, hymne magnifique et comme poésie et comme mélopée. Mais l'espace nous manque pour citer davantage; et, contents d'avoir au moins indiqué le travail de l'auteur sous le rapport historique, voyons comment la partie théorique du livre a été traitée par ce savant et modeste musicien.

Avant de parler du plain-chant du moyen-âge, M. Mathieu jette un coup d'œil en arrière sur le plain-chant de l'antiquité grecque. Il cite la lyre, merveilleuse invention de Mercure; et que ce philosophe-artiste, divinisé par les hommes reconnaissants, avait montée de trois cordes. Le son grave ou l'*hypate* MI, qui figurait l'hiver; le son du milieu ou la *mèse* SI, qui figurait le printemps; et le son aigu ou la *nète* MI, (huitième supérieure) qui figurait l'*été*. Ce symbole trinitaire est, sans contredit, une heureuse fiction; et, sans prétendre surenchérir sur l'esprit hyperbolique des anciens, on ne peut se dissimuler, surtout si l'on

Digitized by Google

est musicien, que l'assimilation du son grave et décoloré au froid hiver, celui plus vibrant du medium au printemps, et enfin le son élevé et brillant du son aigu à l'été, ne soit une des plus ingénieuses et des plus vraies comparaisons qui nous viennent des peuples antiques.

Après avoir parlé de la *notation musicale* des Grecs, l'auteur indique les gammes et les modes helléniques; puis il enseigne à connaître les huit tons de l'église d'occident, mis en usage par saint Grégoire.

L'histoire des différentes manières d'écrire le plain-chant depuis son origine jusqu'à nos jours offre plusieurs particularités fort curieuses. On y voit que c'est Damasceous qui, au VIIIe siècle, imagina le premier de placer les lettres figuraot, avant cette époque, les tons musicaux, au-dessous, au milieu et au-dessus de deux lignes horizontales. Plus tard on augmenta le nombre de ces lignes, et, depuis le IXme jusqu'au XIVme siècle, les compositeurs se servaient de trois, quatre et même cinq lignes; quelquefois aussi ils les dédaignaient toutes et notaient simplement par la gamme alphabétique, c'est-à-dire représentée par des lettres et non par des figures de notes. On ne doit à Gui d'Arrezo, qui passe généralement pour l'inventeur des notes, que d'avoir changé le nom et la forme de celles qui existaient avant lui. De son temps (vers le XIme siècle) la notation musicale ne s'écrivait que sur les lignes; ce fut lui qui fixa la portée au nombre de quatre lignes, comme cela se pratique encore de nos jours pour le plain-chant, et qui posa le premier les notes dans les entre-lignes. Il est aussi l'inventeur des deux clefs d'*ut* et de *fa*, dont on se sert également aujourd'hui pour donner le nom aux notes du chant grégorien. A cette occasion, M. Mathieu reproduit le chant noté d'une ode d'Horace. Ce chant est, dit-on, un air de l'antique Grèce, sur lequel l'auteur de l'*Art poétique* adapta, dans le premier siècle, plusieurs de ses odes immortelles.

La mélodie de cet air a une très-noble simplicité, et sa forme a du nombre et de l'élégance; elle est, comme la plupart des chants antiques et de la première église d'orient, dans le mode mineur.

Ne pouvant suivre pas à pas l'auteur dans chacune des parties si intéressantes de son livre; qu'il nous suffit d'en avoir donné sommairement un avant-goût aux artistes et aux amateurs de musique: les uns et les autres y puiseront une foule de notions pleines d'attraits pour les amis de l'art ancien, qui, avant de redevenir ce que nous le connaissons aujourd'hui, s'est épuré en revêtant la forme mystique du plain-chant, nouvelle arche de salut sans laquelle notre musique si vive, si savante, si mélodieuse et si passionnée, serait peut-être encore une science barbare ou circonscrite dans des limites bien étroites; tandis qu'au XIXme siècle elle marche la première entre toutes, et contribue à civiliser le monde dont elle a fait à jamais la conquête.

La didactique, grâce à M. Mathieu, vient de s'enrichir d'un ouvrage éminemment utile sous le rapport historique et théorique; et si la *méthode* de plain-chant de l'ex-maître de chapelle de Versailles mérite d'être lue par les gens du monde et par les artistes, nous devons, à plus forte raison, en conseiller l'étude approfondie à toutes les personnes qui remplissent dans nos églises les fonctions d'organistes, de serpentistes, de chantres et d'enfants de chœur.

Elles trouveront dans ce livre toutes les notions nécessaires pour parvenir à rendre avec la dignité qu'il exige le chant noble et pur des mélopées dont saint Ambroise et saint Grégoire-le-Grand furent les inventeurs.

A. Elwart.

NOUVELLES.

*** L'Opéra va perdre Mlle Julia, danseuse, que le public voyait depuis longtemps, et y aurait vue longtemps avec plaisir.

*** Ainsi que nous l'avons prévu, Mlle Fanny Elssler a obtenu un succès complet dans *la Sylphide*. Le public aime la comparaison entre deux grandes artistes; c'est un sujet de discussion pour les loges, les foyers, les salons; et en France, surtout à Paris, tout ce qui fait causer est toujours bien venu.

*** Duprez, dans le concert où il est allé se faire entendre à Valenciennes, a chanté deux morceaux de Rossini, le duo de *Tancredi*, et le grand air de *Guillaume Tell*, et de plus deux morceaux d'Halévy, le grand air de *la Juive* et la romance de *Guido*. La société philharmonique de la ville lui a offert un banquet, auquel ont été conviés également M. et Mme Willent; le mari est un basson distingué; Mme Willent-Bordogny est une cantatrice qui annonce d'heureuses dispositions qu'elle a besoin de cultiver par le travail.

*** Mlle Taglioni est arrivée à St-Pétersbourg, et le czar n'y est pas encore!...

*** Une cantatrice que Marseille a tour-à-tour applaudie dans les concerts Thubaneau et dans les représentations de la troupe italienne, où *le Pirate*, la *Norma*, et surtout *Belisario*, lui valurent tous les suffrages d'un public qui s'y connaît, Mme Merini est en ce moment *prima dona* au théâtre de Turin, où elle vient d'ouvrir la saison d'opera de manière à confirmer les succès qu'elle avait obtenus dans une des premières villes *musicales* de la France.

*** Marseille se promet pour l'hiver la visite de notre célèbre violoniste Baillot.

*** Thomas Moore, qui a popularisé les mélodies irlandaises en Angleterre, vient de présider en personne à l'inauguration du théâtre royal de Dublin. Quand il est entré dans sa loge, l'orchestre a exécuté plusieurs mélodies de sa composition. Voilà un poëte mieux traité que ne le fut jadis Méhul dans cette ville, où, pour honorer sa présence au théâtre, on lui joua *Euphrosine et Coradin*, SANS LA MUSIQUE.

*** Dans un concert donné à Milan, par M. de Metternich, madame Pasta s'est fait entendre quatre fois.

*** Guerra va retourner en Italie.

*** Voici quelques détails sur les quarante chanteurs qui, avant de se rendre à Paris, se sont déjà fait entendre à Bordeaux et à La Rochelle. On se ferait difficilement une idée bien exacte de l'ordre et de l'harmonie qui règne dans cette grande famille béarnaise, à un signe de celui qui a pris tant de soin de l'éducation commune, chaque membre obéit. Leur entrée dans la salle consacrée au concert est une marche grave et silencieuse. On n'entend que le bruit uniforme des pas. Une première moitié s'avance sur une ligne séparée de l'autre par un porte-enseigne. La bannière deployée est rouge. Sur un des côtés, on lit une inscription en lettres d'or: *Conservatoire musical de Bagnères de Bigorre* (voilà un titre bien fastueux pour de simples montagnards); sur l'autre côté de la bannière sont inscrits ces mots: *Halte là, les montagnards sont là*, titre d'un de leurs chants les plus énergiques.

*** Mlle Flécheux a plaidé contre le directeur d'Anvers, auquel, en résiliant un engagement que sa santé ne permet pas de remplir, elle contestait le remboursement des avances qu'elle avait reçues. Il a fait apposer les scellés sur ses malles, en attendant la décision des magistrats, qui ont prononcé pour lui.

*** Voici un directeur, celui de théâtre d'Amiens, qui vient de faire un acte honorable que nous aimons à consigner ici. Un de ses anciens pensionnaires, chanteur fort aimé des bons Picards, s'en va d'Amiens à Nîmes, *non pas pour être suisse*, mais pour être trial. Une de ces cabales si fréquentes en province, et surtout parmi les populations exaltées du Midi, fait tomber le pauvre émigrant, qui reste sans engagement. A cette nouvelle, son ancien directeur, M. Potel, s'est empressé de donner à son bénéfice une représentation où les artistes ont rivalisé de zèle, et qui a été très-fructueuse.

*** Le public belge applaudit aux efforts du nouveau maître de ballets, Hullin, pour relever la danse, tombée avant lui dans un état complet de langueur, et partant de discrédit.

Digitized by Google

*** Le 16 septembre était le dernier jour assigné par le maire de Bordeaux à la remise des soumissions pour l'entreprise des théâtres de cette ville. Un seul soumissionnaire a déposé ses propositions, c'est M. Massip, représentant, assure-t-on, une société de commanditaires ayant pour gérant M. Rubillon aîné, de Versailles. Il importe que la décision de l'autorité intervienne le plus tôt possible; car voici l'époque des engagements, et un retard pourrait susciter d'insurmontables embarras au futur directeur des théâtres d'une des villes les plus importantes de la France, de celle peut-être où, après Paris, on a le plus vif sentiment de l'art musical.

*** Mme Génot va quitter l'année prochaine le théâtre de Bruxelles, où son chant agréable et la piquante vivacité de son jeu lui avaient fait beaucoup de partisans; elle sera remplacée par Mlle Olivier.

*** De tous les ouvrages qui forment le répertoire de Bruxelles, *Robert-le-Diable* est le plus favorable à Mme Casimir, dont le chant hardi brille de tout son éclat dans le beau morceau *la Trompette guerrière*. Le charme de sa voix ressort aussi très-heureusement dans la mélodie du quatrième acte : *Robert, toi que j'aime*. Bien secondée par Albert, le ténor en vogue de la Belgique, et par Renault, dont on vante la basse-taille, l'ancienne prima donna de notre Opéra-Comique soutient dignement la réputation de supériorité qui sied à un artiste de Paris.

*** Il paraît que les *Guèbres* de Voltaire n'ont pas plus trouvé grâce devant l'ombrageuse censure de Naples que le *Polyeucte* de Corneille. Traqué ainsi de pièce en pièce par cette inquisition miope, Adolphe Nourrit a été obligé de se réfugier dans un opéra intitulé : *Pia de Tolomei*, dont en ce moment Donizetti se hâte d'écrire la partition.

*** Un journal annonce que la première chanteuse de Toulon, madame Castelli est la fille de l'administrateur du théâtre de Marseille. Voilà un père qu'on n'accusera pas d'imiter le *népotisme* des papes, ni celui de nos directeurs parisiens, qui, pour la plupart, donnent dans le répertoire la plus belle, comme la plus large place à leurs *propres enfants*.

*** M. Bériot vient de donner un concert au casino d'Ostende, où il est depuis quelques jours. On répand dans le monde des artistes le bruit du mariage de ce célèbre virtuose avec mademoiselle Pauline Garcia, sœur de sa première femme, cette admirable madame Malibran qu'elle paraît destinée à nous rendre par son talent précoce.

*** Un écrivain bien obscur, quelque il ait eu le privilége de participer à deux des chefs-d'œuvre les plus populaires de la scène lyrique, Lorenzo Daponte, l'auteur des libretti *Don Giovanni* et de *le Nozze di Figaro*, est mort à New-York, le 17 août dernier, dans un âge très-avancé; né à Caneda, ville qui faisait alors partie de la république de Venise, il alla, jeune encore, mériter à Vienne, à l'exemple de Metastase, ce titre de *poeta Cesareo* que lui décerna la faveur de Joseph II. Blessé plus tard de l'indifférence de Léopold, le successeur de Joseph, il alla établir des entreprises d'opéra italien successivement à Londres et à New-York; il tenait depuis trente ans le sceptre directorial dans cette dernière ville. Peu de temps avant sa mort il écrivait à Paris, où il se plaignait amèrement de la fortune et de sa bourse, *plus que poétique*, dit-il; il regrette que son destin, au lieu de le pousser en Amérique, ne l'ait pas conduit en France, où, à défaut des encouragements du pouvoir, les auteurs trouvent quelquefois la fortune et toujours l'aisance dans le goût général de la nation pour la littérature et surtout pour celle du théâtre. « *Si vous êtes lié, s'écrie-t-il, avec la famille musicale d'anges qui font un paradis de la scène parisienne, dites-leur, je vous prie, que l'auteur de trente-six drames, le poète de Joseph II, de Salieri, de Martini et de Mozart, après avoir donné à l'Amérique la langue, la littérature et la musique italiennes, après avoir fait environ 3000 élèves, importé 25,000 volumes de trésors précieux, établi des bibliothèques publiques et particulières, formé des professeurs, donné à leur collége 500 volumes d'auteurs classiques, après être enfin arrivé à l'âge de quatre-vingt-trois ans, et avoir prodigué tout ce qu'il avait au monde pour leur donner le drame, reste abandonné, négligé et oublié, tout comme si on n'en avait jamais entendu parler, ou qu'il fut un vagabond échappé des galères.* » Puissent ces plaintes si éloquemment passionnées inspirer, quoique tardivement, à tous ces marchands des États-Unis, un remords de leur avarice si insouciante pour l'art et pour ceux qui le cultivent!

*** C'est rendre service aux nombreux amateurs de piano et surtout aux jeunes personnes qui se destinent au professorat, que de leur signaler le cours de M. Bodin (1), un de nos professeurs les plus en vogue. N'eût-il formé que le talent si distingué de sa fille, grande musicienne, habile pianiste et cantatrice, Bodin aurait des droits à l'estime de ceux qui savent apprécier les avantages d'une éducation artistique bien dirigée; mais quelque beaux que soient ces titres, ils ne sont point les seuls : M. Bodin a formé une quantité de jeunes talents qui donnent déjà les plus belles espérances; et les élèves qui ont l'avantage d'assister aux matinées qui ont lieu chez lui, tous les premiers dimanches de chaque mois, sont de nombreux témoins des succès de l'habile professeur.

*** La direction de Drury-Lane et celle de l'Opéra-Buffa (qui doit s'ouvrir, dit-on, à Londres au mois de novembre, grâce à la passion de la reine Victoria pour la musique italienne), se disputent Mme Albertazzi, qui chante à la fois en anglais et en italien. C'est du moins ce qu'on écrit de Londres; mais par ce temps de charlatanisme, il faut se défier de pareilles annonces, qui ne sont souvent qu'un moyen d'amorcer les directeurs; car, comme l'a dit Larochefoucault, pour s'établir dans le monde, il faut paraître établi.

*** Est ce pour diminuer la concurrence des amateurs qui pourraient lui disputer le privilége de *Queen's-Théâtre*, que M. Laporte, qui naguère faisait ou laissait proclamer dans les journaux qu'il avait recolte dans la saison dernière une énorme moisson de guinées, *fait ou laisse* publier maintenant tout le contraire. *Esempre bene*. A en croire cette version nouvelle, son bénéfice total ne s'élèverait pas au delà de 4,000 livres (cent mille francs). Quoi qu'il en soit, millionnaire ou nun, il s'est, dit-on, mis en route pour l'Italie avec Tamberlick, qui ne pourra faire un long séjour dans sa patrie : car nous l'attendons d'ici quinze jours, et c'est pour lui un rendez-vous d'*honneur*.

*** On a beaucoup vanté les chanteurs pyrénéens; aussi sont-ils impatiemment attendus partout; c'est le second tome de l'enthousiasme préparé d'avance pour les *Bayadères*.

O grande puissance
De l'orvietan!,

Mais il paraît que toute la tactique du charlatanisme a échoué à Bordeaux dans ses efforts en faveur des virtuoses montagnards, dont les voix ont paru *belles, grosses, mais très-mal cultivées*, en sorte qu'ils n'ont pu qu'avec peine rassembler quelques spectateurs, qui s'en allaient bien vite fatigués, et presque ennuyés.

*** Parmi les compositions musicales que M. Valentino popularise par les beaux concerts de la rue Saint-Honoré, nous devons signaler, après les chefs-d'œuvre des grands noms européens, les œuvres de quelques artistes moins célèbres, mais qui ont cependant compris la dignité de l'art, et marché dans la voie du progrès. C'est ainsi qu'il nous a fait connaître la symphonie de *Tœglischbeck* en *mi* bémol, et que son répertoire s'enrichira successivement des meilleures productions de *Spohr*, de *Lakner*, et des autres soutiens actuels de l'école allemande. Distinguons surtout dans le nombre la symphonie de *Laknee*, qui a remporté le prix au dernier concours qui a eu lieu à Vienne en Autriche; et ce triomphe-là n'a pas été sans gloire; car il n'était pas sans concurrence. Le morceau couronné avait CINQUANTE-SIX rivaux!

*** Andrea Costa vient de publier à Londres, en le dédiant à la reine Victoria, un livre analytique sur l'art du chant, ouvrage à la fois de haute théorie et d'utilité pratique, que nous voudrions voir se populariser parmi les jeunes virtuoses dont il développerait le goût.

*** Au théâtre de La Haye, la musique du *Luthier de Vienne* est venue réhabiliter, dans l'opinion des amateurs, la renommée de M. Monpou, compromise par la lourde chute de *Piquillo*. Mme Collaut-Noiseuil est toujours la *diva* du dilettantisme hollandais. La direction de ce théâtre a mis à l'étude une traduction du *Mariage secret* et du *Perruquier de la Régence*.

*** Quelques journaux annoncent que le roi de Prusse, après la représentation du *Diable boiteux* à Berlin, a envoyé à M. Burat de Gurgy une riche épingle ornée de diamants. C'est là une de ces nouvelles dont nous ne voudrions pas nous porter les garants. Quoique le programme du ballet en question ne manque pas d'un certain mérite, ce n'est pas là une de ces œuvres capitales qui font la gloire d'un auteur, et les rois ne sont d'ailleurs pas assez fanatiques du talent littéraire pour aller le récompenser jusque dans les programmes de ballet.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

---

(1) Rue St-Honoré, n° 338, en face la rue d'Alger.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 40.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 7 OCTOBRE 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-similés*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Première lettre sur l'état de la musique dans les provinces, par F. DANJOU. — Ouverture du théâtre italien à l'Odéon, *Othello*, par H. PANOFKA. — Théâtre de l'Opéra-Comique, première représentation de *la Dame d'honneur*, par H. BERLIOZ. — Nouvelles. — Annonces.

PREMIÈRE LETTRE

SUR L'ÉTAT DE LA MUSIQUE DANS LES PROVINCES,

Par F. Danjou.

Dijon, le 25 août.

A M. Joseph d'ORTIGUE.

Vous avez bien voulu m'engager, mon ami, à vous adresser les notes et observations, recueillies par moi, pendant l'excursion artistique que j'ai entreprise. Je m'empresse de déférer à votre désir, en vous priant toutefois de m'accorder votre indulgence pour excuser la simplicité et souvent même la négligence avec laquelle mes lettres seront écrites. Quelques détails pris au vol, pour ainsi dire, quelques aperçus nouveaux, une sorte de statistique de la musique dans les villes que j'ai visitées, les impressions que j'ai reçues, les sensations que j'ai éprouvées, tout cela rédigé à la hâte, voilà ce que je vous envoie. Vous m'avez exprimé d'avance l'intention de donner de la publicité aux renseignements que je vous ferais parvenir. Je vous laisse juge de l'opportunité et de l'utilité de cette publication.

On ne connaît généralement l'état de l'art musical dans les diverses parties de la France que par les relations exactes des journaux des diverses localités. Ces relations sont presque toujours écrites par des hommes étrangers aux questions qu'ils traitent, et d'ailleurs elles sont trop souvent dictées par un sentiment d'intérêt local qui voile le mal, exagère le bien, et quelquefois confond l'un et l'autre. Placé à un autre point de vue et dans d'autres conditions, uniquement préoccupé de la pensée de réunir tous les documents nécessaires pour répondre à cette grave question que nous nous adressons tous les jours. *Quel est l'avenir de la musique en France?* je vais essayer de vous présenter un tableau, sinon complet, au moins exact, de tous les faits qui peuvent sur ce point éclairer votre opinion. Je ferai comparaître un à un, devant vous, les artistes que j'ai entendus, appréciant sévèrement, mais avec impartialité, leurs travaux et leur mérite, faisant justice de certaines réputations usurpées, et signalant quelquefois des hommes modestes, inconnus même dans leur petite ville, et dignes cependant de figurer sur une plus vaste scène. Je vous introduirai dans les sociétés philharmoniques, vous montrant les vices et vous faisant connaître les résultats de ces institutions. Enfin, je vous parlerai de l'état de la musique sacrée et de l'instrument qui a joué un si grand rôle dans les annales de la musique, de l'orgue, objet de vos études chéries. Jugez, mon ami, si ces détails présentent assez d'intérêt pour être mis au jour. Quant à moi, je ne crains pas de dire qu'un des plus grands obstacles aux progrès de la musique est le silence de la presse parisienne sur les efforts et les travaux des artistes de province, et j'ai la conviction qu'en

Digitized by Google

s'occupant des artistes, des amateurs, des administrations municipales, en indiquant à tous la marche à suivre, les moyens à employer pour régénérer l'art dans les diverses parties de la France, on rendrait d'incontestables services. Après ce préambule nécessaire pour expliquer le but et la forme de mes lettres, je commence à vous raconter mon voyage.

Dijon est la première ville où j'aie séjourné. C'est la patrie de Rameau, de l'abbé Roze et de plusieurs musiciens distingués. Au dix-huitième siècle, on citait la maîtrise de Dijon comme une des plus florissantes qu'il y eût en France, et Le Sueur la dirigea pendant quelques années. Après la révolution, cette maîtrise fut réorganisée et confiée à M. Travesini, maître italien, d'un certain mérite. Parmi les élèves distingués qui sont sortis de cette école, je puis vous nommer notre ami Dietsch, auteur de la belle messe exécutée à Saint-Eustache le jour de Pâques; M. Pâris, actuellement maître de chapelle de la cathédrale de Dijon, et M. Moreau, l'un des meilleurs musiciens de la ville. Aujourd'hui cette maîtrise est tombée, faute de secours suffisants, dans l'état le plus déplorable. C'est vous dire que la musique religieuse n'existe plus à Dijon. Aux grandes solennités on exécute, il est vrai, des messes avec orchestre, mais il paraît que l'exécution est loin d'être satisfaisante. M. Pâris, le maître de chapelle actuel, est un homme de mérite comme compositeur, et un artiste très-ingénieux; il serait à désirer que le conseil municipal, qui paraît disposé à encourager l'art, lui accordât une allocation nécessaire pour rendre à la maîtrise de Dijon son ancienne splendeur. On a imposé à M. Pâris le cumul des fonctions d'organiste et de maître de chapelle; c'est un exemple qu'on ne saurait trop blâmer et qui est aussi fâcheux pour l'art que pour l'artiste, qui semble en retirer un avantage. Vous connaissez aussi M. Pâris sous d'autres rapports. Il a rendu un service réel aux orchestres de province par l'invention de l'*harmoniphon*, sorte de hautbois qui se joue avec un clavier.

L'église cathédrale de Saint-Bénigne possède un orgue de trente-deux pieds, qui serait très-remarquable si des facteurs inhabiles ne lui avaient fait successivement subir de déplorables dégradations; encore à ce moment ce bel instrument est menacé d'une ruine complète si on effectue le projet qu'on a formé d'en confier la réparation à des ouvriers nomades, et qui ont abîmé, à ma connaissance, un grand nombre d'orgues. A cet égard, la crédulité et l'incurie du clergé et des administrations locales sont inexplicables. J'ai vu des orgues considérables mutilés par des menuisiers qui prennent le titre de facteurs d'orgues, et qu'on avait chargés de réparations importantes. Des esprits malveillants prétendent que dans cette partie des bureaux du ministère des cultes il se passe certains scandales de remises données par ces facteurs pour obtenir des travaux : je ne crois pas à cette imputation; mais je crois qu'on y donne lieu par l'aveuglement et ignorance qui président à cette partie de l'administration. On prend peu de soin de s'éclairer sur le mérite des facteurs auxquels on donne des travaux; et on m'a même assuré que c'était sur la recommandation d'un employé du ministère qu'on avait arrêté le choix des facteurs pour la réparation du bel orgue de Saint-Bénigne.

Cette ville possède deux autres orgues. Celui de Saint-Michel est touché par M. Grognet, auteur de quelques jolies compositions; cet artiste a beaucoup de verve et d'imagination, mais il ne me paraît pas conserver à l'orgue la gravité et la simplicité convenables. M. Lefranc, organiste de la paroisse Notre-Dame, est élève de Le Sueur; c'est un musicien consciencieux et recommandable à tous égards. Le sort de la musique religieuse dépend actuellement à Dijon des trois artistes que je vous ai nommés, et qui paraissent animés d'excellentes intentions. Le clergé de cette ville est disposé à seconder leurs efforts; en se bornant à améliorer d'abord l'exécution du plain-chant, à introduire ensuite la musique simple, populaire et vraiment religieuse dans les églises, ces artistes ne tarderont pas à recueillir les fruits de leur zèle et de leurs travaux.

Je vous ai donné séparément, et à dessein, les renseignements sur l'état de la musique religieuse à Dijon. Tout est à faire, il est vrai, pour y rendre florissante cette branche de l'art; mais le terrain est vierge : la semence qu'on y jettera germera promptement, et on peut concevoir de grandes espérances pour un avenir peu éloigné. La musique du monde, au contraire, la musique des concerts, des artistes, des amateurs, est dans la plus mauvaise voie et dans les conditions les plus nuisibles au développement de l'art. La mauvaise musique, la musique de M. Herz et de ses imitateurs maladroits, a tout envahi; les salons sont inondés de toutes les compositions fantastiques, variations, bagatelles, caprices, etc. Mais les œuvres de Haydn, de Clementi, de Beethoven, de Hummel, de Moscheles même sont méprisées ou inconnues. La beauté d'un morceau de musique, l'intérêt qu'il inspire, l'enthousiasme qu'il excite, dépendent uniquement des difficultés que l'auteur a su y accumuler et qu'on exécute presque toujours fort mal. Plusieurs fois, pendant le cours de ce voyage, j'ai été invité à entendre des artistes ou des amateurs qui passent, dans leur ville, pour des protecteurs éclairés ou des amis zélés de l'art musical. Partout j'ai pu remarquer que le goût de la musique mécanique avait prévalu. On aime mieux jouer sans l'habileté et le talent nécessaire la dernière composition de M. Thalberg, que d'exécuter simplement des morceaux en rapport avec le degré de talent où l'on est parvenu. Ces observations s'appliquent à toutes les villes que j'ai vues. Certaine école de piano, qui a substitué les traits, les difficultés de toutes sortes, à l'élégance, au choix des motifs, à l'heureuse disposition de l'harmonie, cette école, dis-je, est le fléau de la musique en province, et ma conviction est que l'invasion de ce genre de musique a été plus fatale à l'art que la destruction même des maîtrises.

On a fondé à Dijon une société philarmonique qui exécute des ouvertures et des symphonies. Elle tient ses séances dans un beau local, et donne quelquefois à de jeunes artistes, l'occasion de se faire entendre.

Je ne saurais citer parmi les membres de cette société que M. de Cléry, président, amateur distingué et protecteur éclairé de la musique dans sa ville, et M. Hustache, chef d'orchestre, homme modeste, rempli de goût et de talent.

Le théâtre de Dijon est ouvert pendant l'hiver : on y joue, ou plutôt on y massacre les opéras de Rossini, de Meyerbeer et d'Halevy. Voulez-vous avoir une idée de l'habileté des artistes qui concourent en province à l'exécution d'un opéra en cinq actes, de *Robert le-Diable*, par exemple? Sachez qu'on se contente très-ordinairement de cinq ou six répéti-

Digitized by Google

tions. Les artistes qui veulent bien faire à MM. Mayerbeer, Rossini et Halevy, l'honneur d'étudier leurs partitions pendant cinq ou six jours, sont cités comme des hommes très-consciencieux.

Tancez donc un peu M. Duponchel dans un de vos prochains feuilletons, sur son apathie et la lenteur de son administration! On réunit à l'Opéra de Paris les artistes les plus habiles, et le directeur ne trouve par moyen, avec toute son activité, tous ses efforts, de faire exécuter une partition avant de l'avoir répétée deux cents fois! Convenez que mon directeur de province est plus habile que M. Duponchel. Malheureusement, l'exécution ne satisfait pas les auditeurs; ils désertent le théâtre, le directeur se ruine, et les artistes meurent de faim; et puis il n'est aucun d'eux qui ne se plaigne de l'indifférence du public, et qui ne dise hautement qu'on n'encourage pas les arts dans la ville qu'il habite.

Le public qui hante les théâtres en province a la prétention de réformer les jugements prononcés à Paris sur les paroles et la musique. Cette prétention serait louable si l'exécution était assez bonne pour leur permettre de porter un jugement sain et intelligent. J'ai assisté à Lyon à la première représentation du *Domino Noir*. La musique vive, sémillante et spirituelle de M. Auber, était devenue lourde, haletante et insipide; indépendamment des incorrections nombreuses de l'exécution, le mouvement de la plupart des morceaux était beaucoup trop lent. Aussi le public lyonnais restait-il froid et impassible, s'étonnant beaucoup de l'enthousiasme des Parisiens pour cette composition. A Dijon comme à Lyon, j'aurais pu remarquer les mêmes défauts. Je reviendrai à Paris avec cette conviction, que j'appuierai de plusieurs autres faits : que si la musique n'est pas florissante en province, si le goût n'y est pas plus sûr, la faute en est uniquement aux artistes.

Je n'ai pas entendu à Dijon de concert particulier, je n'ai assisté à aucune réunion d'amateurs; mais on m'a fait lire le programme ordinaire de ces réunions; ce sont le piano, le violon ou le chant qui en font les frais. Pour le piano, je vous ai déjà dit qu'excepté M. Hertz et son école, M. Kalkbrenner et sa méthode, tous les bons auteurs pour cet instrument étaient inconnus.

Il y a plus d'une ville où vous ne pourriez trouver les œuvres de Mozart et d'Haydn; la sonate de Clementi est à peine tolérée pour les commençants. Beethoven et Hummel sont des auteurs ennuyeux pour lesquels on professe une certaine admiration de commande, mais qu'on n'ose pas étudier et encore moins jouer en public.

Tel est, mon ami, l'état de la musique des artistes et des amateurs, à Dijon : là, comme ailleurs, la génération actuelle est perdue pour l'art. Ce serait folie de chercher à lui donner des notions de goût qu'elle repoussera toujours. Concerts, théâtre, sociétés philharmoniques, tout cela est sans résultat; il faut chercher ailleurs les éléments de l'avenir musical de la France; c'est de la génération qui s'élève et qui vient de naître qu'il faut s'emparer. C'est là le champ qu'il faut labourer et ensemencer.

Un certain instinct du bien est venu guider quelques administrations dans une bonne voie, et leur inspirer l'unique moyen de populariser la musique en France. Ce moyen, vous le connaissez, c'est l'enseignement du chant dans les écoles primaires, dans les écoles normales, dans les colléges. Quelques conseils généraux ou municipaux ont voté à cet effet des fonds spéciaux. Dans plusieurs villes, et à Dijon, notamment, un professeur est chargé de faire un cours de musique dans les écoles : eh bien! quand vous lisez dans un journal qu'un conseil général vient de fonder un enseignement gratuit de la musique, vous vous réjouissez comme moi du bien qui doit en résulter. Hélas! mon ami, vous feriez mieux de gémir comme je fais maintenant. Ce cours, cet enseignement gratuit, cette bonne volonté de l'administration locale, achèveront précisément de ruiner toutes les espérances des amis de l'art musical.

Je vais vous en convaincre en vous révélant le scandale qui se passe à Dijon; j'aurai malheureusement plus d'un exemple de ce genre à vous citer.

L'enseignement de la musique à l'école normale et à l'école départementale de Dijon est confié à un artiste qui se dit inventeur d'un nouveau système de notation musicale avec une seule clef. Ce système n'est pas neuf, vous le savez; sans parler de l'*Unicléfier musical*, de l'abbé Lacassagne, plusieurs tentatives, à ma connaissance, ont été faites sans succès, pour l'adoption d'une seule clef. Eh bien! le croiriez-vous? ce professeur est autorisé à enseigner la musique d'après son système dans les écoles de Dijon. Ce fait me paraît de la plus haute gravité; c'est une violation manifeste de la loi sur l'instruction primaire, dans laquelle se trouve inscrite l'obligation d'enseigner la musique dans les écoles. En effet, il est évident que les élèves qui auront cru apprendre la musique d'après cette méthode sauront à peine lire les œuvres de leur maître; car ce système, outre qu'il déplace le diapason des voix, rend à la fois impossible la transposition et la lecture de la musique ordinaire. Il me semble que ce sont là des parties indispensables de l'étude de la musique, et que, sous aucun prétexte, on ne peut les négliger.

J'appelle, mon ami, votre attention sur ce fait, qui se reproduit dans plusieurs autres villes. Serait-il impossible d'éveiller la sollicitude du ministre de l'Instruction publique, et ne pourrait-on pas prescrire pour l'enseignement de la musique, dans les écoles qui dépendent du gouvernement, l'emploi des méthodes et des moyens ordinaires? On a la méthode de M. Wilhem, qui pour les éléments me paraît très-satisfaisante; une petite grammaire musicale, de M. Quicherat, dont je fais grand cas; enfin les excellentes publications de Choron; n'est-ce pas assez pour bien enseigner la musique? Si on n'apporte pas un remède prompt à ce désordre, dans quelques années les provinces seront infestées de méthodes particulières, composées par des professeurs ignorants. Les administrations locales, qui auront fait, sans obtenir de résultats, de grands sacrifices pour populariser la musique, se rebuteront, et tout le monde prononcera définitivement l'arrêt injuste qui rayera la France du nombre des nations musicales.

Il existe à Dijon un enseignement musical gratuit, destiné aux ouvriers, et dirigé par M. Toury. J'approuverais sans restriction les efforts de cet artiste, s'il n'avait pas, lui aussi, cédé à la déplorable manie de faire une méthode. L'Académie de Dijon a récompensé le zèle de M. Toury en lui décernant une médaille d'or; il ne paraît pas cependant que son enseignement ait formé quelques musiciens.

Digitized by Google

Voilà ce que je puis vous dire de l'état de la musique à Dijon; mais il me reste à vous donner quelques détails sur la position et l'influence des artistes dans cette ville.

D'abord, à part les exceptions honorables que je vous ai signalées, vous ne trouverez pas d'artistes à Dijon. Je n'ai rencontré aucune ville où l'esprit mercantile, l'espoir du gain animât plus complétement les hommes à qui est confiée la mission d'enseigner le premier des arts. Il y a entre autres, à Dijon, un professeur de musique, qui est à la fois quincailler, épicier, marchand d'instruments, comprenant sous cette dénomination les casseroles, les chaudrons, et tout l'attirail du concert charivarique, etc., etc. Certes cet homme est sans doute un négociant honorable; je ne le blâme point d'exercer avec probité une industrie active et étendue, mais je ne veux pas qu'on lui donne le titre d'*artiste* et qu'on lui confie des fonctions musicales importantes et *rétribuées*. Presque tous les artistes de Dijon méritent plus ou moins ce reproche de *mercantilisme*: aussi je n'ai pas vu qu'ils fussent, en général, l'objet d'une grande considération. J'ai remarqué qu'en parlant de tel ou tel artiste, on dit qu'il a acquis de la fortune, on montre la maison qu'il a achetée, mais on ne parle jamais de son talent. A Paris, un véritable artiste souffre pendant de longues années; il dédaigne l'argent, les emplois; animé d'un zèle ardent, d'une noble ambition, il poursuit avec opiniâtreté sa carrière, attendant du temps et de son génie l'accomplissement de ses destinées musicales; il lutte, il s'épuise quelquefois, il tombe, mais il se relève aussitôt, et marche toujours avec sa conscience et sa dignité d'artiste au but qu'il s'est proposé. Ce caractère, dont vous avez sous les yeux un grand exemple, ne se trouve pas en province; l'artiste y songe d'abord à ses affaires, et il soupire ardemment après le moment où il sera débarrassé du lourd fardeau de la musique. A cinquante ans, il possède une maison de ville et de campagne; il s'occupe de chevaux, de troupeaux, de culture, mais surtout de toute autre chose que de la musique, qu'il n'aime plus, qu'il n'a jamais aimée, et qu'il n'a fait aimer à personne. Quel sera l'avenir d'un art confié à de tels hommes? quels sont les moyens à employer pour paralyser leur influence ou animer leur zèle? ce sont des questions que je livre à vos méditations.

Je clos ici cette lettre, déjà longue; je désire, mon ami, que vous y trouviez quelque intérêt, et que vous me permettiez de continuer la relation de mon voyage.

F. Danjou.

OUVERTURE DU THÉATRE ITALIEN A L'ODÉON.

OTHELLO.

La grande solennité si impatiemment attendue a donc eu lieu cette semaine, à la vive satisfaction des *dilettanti*: le Théâtre-Italien a ouvert ses portes aux amateurs de cette musique douce et mélodieuse, de ces chants purs qui reposent l'âme. Les réunions de la salle Favart étaient, pour ainsi dire, des réunions de famille; tout le monde s'y connaissait; on y allait comme on va dans un salon, et il y régnait de plus cette sympathie entre le public et les artistes, qui manque si souvent dans nos salons, lesquels ont aussi leurs artistes et leur public.

Mais ces réunions ont été en partie dissoutes par le funeste événement qui suivit la dernière représentation de *Don Juan* à la salle Favart, et l'assemblée de la salle de l'Odéon offrait un spectacle plus intéressant peut-être, quoique moins amical; il s'y trouvait des physionomies qu'on ne voyait pas autrefois au Théâtre-Italien; on se regardait, on s'étudiait, on cherchait ses amis et leurs anciennes places, mais en vain; tout avait pris une autre figure, un nouvel aspect. C'est à cette circonstance qu'il faut attribuer la froideur qui a régné pendant le premier acte. Mais à la muette surprise d'un parterre peu habitué à entendre de telles voix et une si grande perfection de mécanisme succédèrent bientôt de vifs et unanimes applaudissements; c'est que l'élite de la troupe était là; *Lablache*, *Rubini*, *Tamburini*, Mlle *Grisi*, interprétaient d'une manière admirable les inspirations de Rossini, et le talent de pareils artistes ne peut être salué que par l'enthousiasme.

La belle salle de l'Odéon était comble; elle offrait un aspect des plus agréables; l'élégance des toilettes, la fraîcheur des décors, un éclairage magnifique, la transformation d'une partie du balcon en petites loges fermées, composaient un ensemble qui flattait la vue et disposait favorablement les spectateurs. Si nous sommes bien informés, c'est à M. *Louis Viardot* que le public doit en grande partie savoir gré de ces améliorations, de ces arrangements combinés avec goût. Tous ceux qui connaissent le jugement et le goût éclairé de M. *Viardot*, son zèle pour tout ce qui touche les arts, son caractère aimable et loyal, ses manières gracieuses, doivent être satisfaits de le voir à la tête d'une institution qui est le rendez-vous du monde fashionable, où il n'y a point de partis, où règne une unité parfaite, et qui ne contribue pas peu à former le goût pour le chant expressif. On voyait cet infatigable administrateur s'occuper lui-même d'indiquer les places et de prévenir jusqu'au moindre sujet de plainte, de trouble ou de querelle; aussi la plus grande tranquillité n'a-t-elle cessé de régner, et aux premiers accords de l'ouverture, tout l'auditoire était attentif et silencieux.

Nous avons retrouvé dans le beau rôle de *Desdemona* les précieuses qualités de Mlle *Grisi*. En voyant que cette excellente cantatrice avait perdu de son embonpoint, nous avons craint d'abord qu'elle ne fût un peu fatiguée; mais notre inquiétude n'a pas duré longtemps, et nous avons reconnu avec joie que sa voix n'avait rien perdu de sa fraîcheur ni de sa puissance.

Une remarque que nous avons faite, c'est que, à peu d'exceptions près, il existe une grande analogie entre les voix et les violons d'un même pays: Mlle *Grisi* est venue nous confirmer dans notre opinion. On sait que les violons italiens se distinguent par la plénitude, la puissance, le moëlleux et la pureté, tandis que les violons français brillent plutôt par l'éclat et ont un son plus aigu que plein, et que les violons allemands sont forts, mais durs. Ces différentes nuances, nous les avons également remarquées dans les voix italiennes, françaises et allemandes. La voix de Mlle *Grisi*, qui représente si dignement la voix italienne, possède à volonté cette souplesse, ce charme mélodieux, cette puissance agréable que nous admirons dans les *Stradivarius*. La voix de Mlle *Falcon*, avec ses éclats brillants, son timbre mélancolique, mais un peu aigu, confirme, quant aux violons français, la justesse de notre comparaison; enfin Mmes *Schræder*,

Digitized by Google

Devrient et *Schechner*, deux des cantatrices les plus remarquables d'Allemagne, se distinguent plutôt par la force que par la douceur, et, dans les moments passionnés et dramatiques, elles se sont fait souvent reprocher de la raideur.

Pour combattre notre assertion, on nous citera les voix de Mmes *Damoreau* et *Sontag*. Nous sommes les premiers à les regarder comme des exceptions; encore ne nous contestera-t-on pas que ces deux cantatrices aient adopté tout à fait la manière italienne, et qu'elles aient préféré toujours les ouvrages des auteurs italiens à ceux des auteurs français et allemands.

Mlle **Grisi** a été superbe dans sa belle scène du second acte; tout à la fois pathétique et tendre, grande et gracieuse, elle a développé autant d'éclat dramatique que d'art mécanique, et son triomphe a été complet. En effet, qui pourrait être insensible à tant de belles qualités? Ce n'est certes pas le public parisien, ce public si avide de goûter les beautés de l'art et d'encourager les talents.

Rubini, de son côté, a prouvé que l'âge n'exerce d'influence fâcheuse ni sur son talent ni sur sa voix. Il a chanté comme autrefois, et il a fait encore briller cette flexibilité incomparable, cette justesse, cette netteté dans les fioritures, où jamais personne ne l'égalera. Dans son duo avec *Tamburini*, il a tellement entraîné l'auditoire, que le morceau a été redemandé; et les deux artistes complaisants se sont rendus au vœu du public. Les chanteurs italiens, on le sait, ne se font pas prier pour répéter un morceau.

Ivanoff, qui cette année fait partie de la troupe, a fait des progrès notables; il a beaucoup gagné en pureté; ses fioritures, modelées sur celles de *Rubini*, sont nettes et de bon goût, et dans son expression il y a de la vérité. Il a chanté ses *soli* avec beaucoup de talent, et le public a remarqué avec plaisir les progrès de cet artiste qui, l'année passée, n'a point paru sur le théâtre de Paris.

Nous ne voulons point juger Mme *Bellini*, qui a débuté. Quoique sa voix assez sonore nous ait fait plaisir, nous n'en parlerons qu'après son second début.

Mais que dire de *Lablache*? Répéter ce que nous avons dit cent fois? Analyser de nouveau toutes les qualités de ce grand artiste? *Lablache* a un seul défaut, c'est celui de n'en pas avoir; il désespérerait le critique le plus clairvoyant, le plus habile à découvrir les défauts les plus cachés. Où trouver un acteur plus vrai, plus noble, un chanteur plus classique? Et, outre son talent, quelle beauté physique, quelle vérité dans cette tête qui prend le caractère de chaque rôle, qui n'est jamais la tête de *Lablache*, mais toujours la tête de celui qu'il représente? *Lablache*, admirable artiste, puisses-tu nous être conservé encore longtemps, et paraître parmi ces artistes dont tu es le premier, qui t'aiment et qui te chérissent comme leur père!

L'orchestre a eu quelques moments d'incertitude, cela ne doit pas surprendre; il faut que les artistes s'habituent entre eux. La perfection ne vient pas dès le premier moment; tout ira mieux après quelques représentations. Nous ferons la même observation sur les chœurs.

L'hiver promet d'être brillant; nous aurons plusieurs opéras nouveaux de *Donizetti*, que le *maestro* viendra diriger lui-même. Nos théâtres lyriques français annoncent une grande activité, et les concerts ne manqueront pas; déjà plusieurs artistes étrangers sont arrivés; nous citerons entre autres avec plaisir une jeune cantatrice allemande, Mlle *Hermine Rudersdorff*, dont le beau talent a été très-goûté en Angleterre, et qui se fera entendre dans les concerts à Paris.

Henri PANOFKA.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de la Dame-d'Honneur, poëme de MM. E. MONNAIS et Paul DUPORT, musique de M. DESPRÉAUX.

Il faut avouer qu'on ne perd pas de temps à l'Opéra-Comique; les pièces nouvelles s'y succèdent avec une effrayante rapidité. Il n'y a pas encore huit jours qu'à pareille heure nous rendions compte de la *Thérèse*, de MM. Planard et Caraffa, et déjà notre tâche recommence. Cette multitude de nouveautés, continuellement jetées les unes sur les autres à l'avide et puérile curiosité d'un public frivole autant que blasé, d'un public qui ne s'intéresse à rien ou presque rien, qui vient au théâtre de la Bourse par désœuvrement, par habitude, qui regarde d'un œil indifférent les efforts que l'on fait sans relâche pour l'attirer et lui plaire, qui écoute les ouvrages nouveaux en sommeillant doucement, sans témoigner ni approbation ni blâme, à moins toutesfois qu'on ne vienne déranger ses habitudes, ce qui n'arrive jamais, qui garde un sérieux de glace pendant les premières représentations, laisse les claqueurs rire, applaudir, demander les auteurs, jouer son rôle enfin, puis se lève tranquillement, s'éloigne, et ne dit mot; cette série interminable, dis-je, d'ouvrages prétendus nouveaux n'est-elle pas en effet effrayante pour l'avenir du théâtre et des compositeurs? Car, d'une part, le théâtre ne se soutient qu'à force de variété dans son répertoire, il ne vit que grâce à l'activité et au nombre de ses fournisseurs; la quantité remplace la qualité; l'art périt; et de l'autre, les artistes, qui apportent avec tant d'empressement leurs malheureuses partitions, n'ont pas le temps de les voir représenter quatre fois avant qu'une œuvre nouvelle ne vienne les supplanter et détourner d'elles l'attention publique.

Cet inconvénient est bien plus grave encore si l'on veut prendre en considération le tort immense que cet encombrement fait au commerce de musique. En effet, dans l'état actuel des choses, il est déjà à peu près impossible aux éditeurs de publier une partition et d'en donner à l'auteur un prix convenable. Le marché est à peine conclu, qu'une autre transaction de la même nature va s'opérer, et quand l'ouvrage acheté le premier est mis en vente, son nom, et souvent même le nom de celui qui lui a succédé, ont disparu de l'affiche. Personne n'y pense plus, l'auteur rentre dans l'oubli, et l'éditeur serait trop heureux de pouvoir rentrer dans ses frais. Que faire cependant pour donner carrière à cette foule d'ambitions musicales, ambitions naturelles et justes de la part de jeunes musiciens pour lesquels le gouvernement a dépensé des sommes énormes, et qui demandent à prouver que leurs études ont porté des fruits? je ne sais trop.... mais sans doute les grands prix de composition sont accordés avec trop de facilité; de là un nombre toujours croissant d'aspirants à la scène de l'Opéra-Comique, de là tous les inconvénients que nous venons de signaler. D'ailleurs les

Digitized by Google

lauréats de l'Institut ne sont pas les seuls ; tout le monde compose aujourd'hui, hommes, femmes et enfants, et il faut avouer que très-souvent le mérite se trouve précisément chez ceux qui n'ont point brigué les palmes académiques. Le prestige des grands prix est aujourd'hui bien dissipé. Faites des romances, ayez deux ou trois succès de salon, arrivez à l'honneur du bal Musard, et vous pouvez prétendre à être représenté à l'Opéra-Comique. Si vous ignorez l'art d'écrire l'orchestre et les morceaux d'ensemble, ce n'est point un obstacle, le directeur s'inquiète peu de ces bagatelles ; il est vrai d'ajouter que dans le cas où vous seriez au contraire un artiste ingénieux et savant, cela ne serait pas non plus une difficulté, rien n'est plus indifférent à l'administration ; tout ce qu'elle vous demande c'est d'avoir fait de jolies romances et de vous contenter d'un petit nombre de répétitions. Et au fait, il faut bien s'en contenter ; comment ferait-on sans cela pour monter quinze ou vingt ouvrages en dix-huit mois ? Attendons le théâtre de la *renaissance*, et faisons des vœux pour son succès.

La Dame d'Honneur, de MM. Édouard Monnais et Paul Duport, est un petit vaudeville assez gaiement intrigué. Il s'agit d'un comte de Vaudreuil, qui aime une jeune veuve que son oncle veut l'empêcher d'épouser, par la raison péremptoire qu'elle n'a que dix mille livres de rente. Il y a aussi une paysanne, Marguerite Le Coq, que l'oncle et le neveu s'obstinent à prendre pour une grande dame déguisée, ce qui amène un dénoûment fort original. Mais, à dire vrai, je n'ai pas parfaitement compris les deux ou trois scènes qui précèdent la dernière, et je me vois, pour aujourd'hui, dans l'impossibilité de raconter d'une façon intelligible la pièce nouvelle. Et je le regrette beaucoup : il y a très-probablement des détails d'action et de dialogue qui eussent pu intéresser le lecteur, puisque la pièce est de M. Édouard Monnais, l'un des hommes que je connais qui ont le plus d'esprit quand il n'aborde pas certaines questions d'art, et de M. Paul Duport qui en a toujours.

La musique de M. Despréaux est d'une nature beaucoup plus simple que le poëme de M. Duport et Monnais; je l'ai donc parfaitement saisie et goûtée d'un bout à l'autre. Les morceaux sont tous écrits dans le style que comportait le ton général de la pièce; les voix et les instruments y sont employés avec goût et une sage réserve; l'harmonie est pure; la mélodie a peut-être des formes un peu écourtées; les modulations y sont rares, mais bien motivées et préparées toujours avec un sentiment fort délicat des rapports des tonalités diverses. Le meilleur morceau, ce me semble, est un trio finissant en quatuor, dans lequel Jansenne chante avec âme une phrase charmante, bien accompagnée par les violoncelles.

L'air de Mlle Prévost se fait aussi remarquer par un tour mélodique élégant et par des intentions dramatiques pleines de finesse. J'aime moins l'ouverture; elle manque, selon moi, tout à fait d'unité. La mesure et le mouvement varient trop souvent, et rien ne s'y dessine bien clairement, à l'exception de la phrase que j'ai déjà signalée dans le trio et que l'auteur a introduite dans son andante.

La Dame d'Honneur a complétement réussi; et sans vouloir déprécier la musique, nous devons dire que le mérite du poëme est pour beaucoup dans le succès. H. BERLIOZ.

NOUVELLES.

*** Le grand théâtre de Bordeaux vient d'offrir à son public des danseurs espagnols du théâtre royal de Madrid. Ils ont eu beaucoup de succès, surtout une véritable syrène, Manuela. Voici avec quel enthousiasme on nous décrit un de leurs pas les plus délicieux : « L'Arragonesa, ainsi dansée, c'est d'abord la joie, le bonheur, le » *savourement* de la danse ; puis c'est le laissé-aller, l'oubli de » toutes choses, le va-tout du peuple... qui se livre à tout ce qu'il » a d'épanchement dans le cœur, au délire des sens... On s'effraie » d'abord, et on s'étonne que cette danse hardie ne déborde pas la » limite de la décence et ne tombe pas dans le dévergondage. Mais » non ; bientôt, on se rassure ; le regard le plus chaste peut la suivre sans sourciller ; c'est de la bonne, naïve et franche gaieté ; c'est » un étrange et singulier mélange de passion, de grâce, de nonchalance, de malice et d'entraînement. » Il est vraiment curieux d'observer l'extase frénétique où la danse jette certains amateurs ; jamais les merveilles d'un Raphaël, d'un Racine ou d'un Mozart n'ont arraché de pareils cris d'admiration.

*** Nous avons annoncé que le grand théâtre de Bruxelles allait mettre à l'étude une partition nouvelle de M. de Pellaert. Il ne s'agit de rien moins que d'un grand grand opéra en quatre actes sur un sujet national pour les Belges. La pièce est intitulée ; *Louis de Mâle*.

*** Mme Casimir, sur laquelle repose en grande partie la prospérité du premier théâtre de la Belgique, vient d'obtenir un congé, limité à vingt jours à cause du besoin qu'on a de son talent, qui lui doit en cette occasion, après l'avoir souvent si bien servie. On craint beaucoup qu'elle ne veuille pas renouveler son engagement, qui expire au mois d'avril de l'année prochaine ; dans ce cas, et en désespoir de cause, l'administration, pour le remplacer, a jeté les yeux sur Mme Camoin.

*** Les auteurs dramatiques français ne sont attaqués et dépréciés qu'en France, comme c'est trop juste. L'Europe entière est loin de partager le mépris superbe qu'affectent certains organes de la presse parisienne pour une foule de jolies pièces que ces illustres détracteurs ne trouvent peut-être si mauvaises que parce qu'ils n'ont pu en faire de pareilles. Voici encore un de nos vaudevilles que l'Italie nous emprunte pour le livrer à la verve musicale d'un de ses maëstri. M. Capecelatro, jeune compositeur italien, qui a eu à Naples de brillants débuts, écrit une partition en deux actes sur une ingénieuse et piquante esquisse de nos mœurs, *la Mansarde des artistes* ; on dit même que nos Italiens de l'Odéon pourraient bien s'emparer de cette partition, et lui prêter devant notre public d'élite l'appui souverain de leur talent.

*** Décidément Valenciennes est dans la voie du progrès musical : et cette ville, qui n'est pas même un chef-lieu d'arrondissement, ferait honte, par son zèle pour l'art, à un grand nombre de nos principales villes. On sait qu'elle a seule jusqu'à présent partagé avec Lyon l'honneur d'une excursion de Duprez hors du sanctuaire de l'opéra ; ce n'est pas tout, et indépendamment de ce brillant concert public, un de ses citoyens les plus distingués, M. D'***, qui ennoblit une grande fortune par les encouragements qu'il prodigue aux arts et à ceux qui les cultivent, vient de donner un concert particulier, où se sont fait entendre plusieurs artistes qui ne sont pas sans avoir fixé sur eux l'attention à Paris; pour la partie vocale, c'étaient Mlle Élisa d'Henin, M. Lanza, le chanteur italien ; M. Andrade, professeur de chant et de piano, qui, grâce à beaucoup de jolies romances, a souvent fait prononcer son nom avec éloge; la partie instrumentale était confiée à MM. Masquelier et Dutartre, l'un pianiste, l'autre harpiste distingués, et un jeune flûtiste étranger, à qui nos virtuoses nationaux peuvent dire, comme dans la fameuse cérémonie de Molière :

Dignus es intrare
In nostro docto corpore.

*** La ville de Liége est inquiète sur l'existence de son théâtre pendant l'hiver prochain. Le directeur, qui a encore un bail pour un an, paraît loin de présenter les garanties nécessaires; il est endetté envers les artistes sur lesquels reposent la faveur publique et le succès de son entreprise; aussi ne veulent-ils continuer avec lui qu'à des conditions auxquelles il ne peut satisfaire. Parmi les pertes que les compatriotes de Gretry prévoient avec le plus de regret, il faut citer la *prima dona*, madame St-Ange, ou le chef d'orchestre, Ferdinand, qui, par son talent et son zèle, est considéré comme l'âme de la troupe dont il fait partie; c'est bien de lui qu'on peut dire en le comparant aux autres artistes, pour l'ensemble de l'exécution :

Vous en êtes la tête, ils n'en sont que les bras.

*** Mme Clara Margueron débute avec beaucoup de succès à Nîmes.

Digitized by Google

*** Plusieurs organes de la presse parisienne désignent comme appelé à remplacer Frédéric Beer, au Conservatoire, M. Ivan Muller, auquel la clarinette doit un perfectionnement notable. Nous croyons cette annonce prématurée, et bien hasardée pour le moins.

*** La direction du grand théâtre de Bordeaux vient, malgré la crise dont elle est à peine sortie, de faire une de ces actions généreuses que nous aimons tant à enregistrer dans nos colonnes. Un artiste, Leclerc jeune, qui avait, il y a quatre ans, chanté le premier à Bordeaux le rôle de *Bertram*, fut enlevé, le lendemain d'une représentation de *Robert-le-Diable*, par une attaque de paralysie. Il laissait une fille jeune, belle, et qui promet, dit-on, à la scène une cantatrice distinguée. Un bénéfice vient d'être accordé à la jeune Clémentine Leclerc, qui débutait elle-même par le rôle d'*Alice* de ce même *Robert*, comme si elle eût voulu commencer sa carrière par le même ouvrage dans lequel son père avait fini la sienne. Quelque ce fût sa première apparition sur un théâtre, elle n'a pas eu besoin pour être applaudie de l'intérêt qui s'attachait naturellement à sa situation, et, comme le disait un homme de beaucoup d'esprit, à propos d'une circonstance pareille : « Quand on a autant de talent, le malheur est du luxe. »

*** Strauss et son orchestre viennent de se faire entendre à Rouen, où ils ont excité l'enthousiasme. Nous croyons pouvoir annoncer que Paris les possédera au moins une bonne partie de l'hiver prochain, après une excursion que le roi de la valse doit faire dans le midi de la France.

*** La troupe lyrique allemande qui est venue débuter à Strasbourg a enfin triomphé de l'opposition qu'elle avait soulevée d'abord; et maintenant qu'elle a pu en appeler

Du parterre en tumulte au parterre attentif,

maintenant qu'elle est jugée, plusieurs des sujets qui la composent obtiennent une légitime faveur; il faut mettre en tête madame Janick, première *soprano*, douée d'une voix pure, fraiche, étendue, flexible, chantant avec goût et méthode. Elle est bien secondée par le premier tenor, la première basse, le baryton surtout, qui possède de larges moyens et les fait valoir avec une élégante facilité. Ils forment dans *I Puritani* un ensemble irréprochable. Mais ce fait d'*ensemble*, ce qu'on loue par-dessus tout, c'est celui des chœurs, qui enlèvent tous les suffrages, par leur justesse et leur énergie. Le répertoire se compose non-seulement des chefs-d'œuvre des grands compositeurs, qui ne sont pour ainsi dire d'aucun pays, tant le monde entier s'empresse d'adopter leurs ouvrages; ainsi Mozart, Rossini, Meyerbeer, Weber, Halevy, Bellini, mais en outre de quelques productions distinguées dans l'art musical allemand, qui ne sont pas encore devenues européennes; dans cette dernière catégorie, Winter, Marschner, Constantin Kreutzer ont fourni leur contingent. Un nouvel élément de succès pour la troupe allemande à Strasbourg, c'est le brillant tenor Haitzinger, que nous nous souvenons d'avoir entendu avec tant de plaisir à Paris. Il y a quelques années, et qui émigrera du grand théâtre de Carlsruhe, auquel il appartient, pour venir se faire entendre deux fois par mois à nos dilettanti franco-allemands des bords du Rhin. Il a déjà commencé ses excursions lyriques par la *Somnambule* et le *Pirate*.

*** Le théâtre de Metz a, dans la dernière quinzaine de septembre, été témoin de deux événements notables : dans la dernière scène des *Huguenots*, la prima donna, Mme Ferry, la favorite du public dilettante de la ville, a failli être victime de la maladresse d'un soldat comparse, qui lui a envoyé, presque à bout portant, la charge de son fusil entre l'œil et l'oreille gauche. Heureusement la blessure n'est pas dangereuse, mais Mme Ferry souffre beaucoup. Nous avons dû donner la priorité à ce fait aussi grave, quoiqu'il ne soit que le second en date : grâce au ciel, l'entre n'a rien de tragique; c'est ce qu'on aurait appelé, sous la restauration, un scandale, ce que nous appellerions volontiers maintenant un progrès de nos mœurs, une amélioration de l'esprit public, le premier coup porté à un préjugé ridicule, qui n'existe pas en tout pays comme en France. Le 18, à une représentation de *Robert-le-Diable*, assistait UN PÂTRE EN GABAT ET EN SOUTANE; il accompagnait plusieurs dames. Le public a témoigné beaucoup de respect pour le bon sens et la loyauté de cet ecclésiastique, qui n'a pas voulu se déguiser pour participer au plus noble de tous les plaisirs, celui que donnent les arts.

*** La nouvelle salle de théâtre construite à Périgueux vient d'être ouverte au public. La capitale de la Dordogne est toute fière de l'élégance de ce monument, qui contraste avec la laideur et la saleté de la ville.

*** On raconte que les soldats de garde dans l'intérieur de la salle de spectacle de Valenciennes, le jour du concert de Duprez, ont refusé de recevoir la gratification d'usage pour le service extraordinaire auquel ils étaient appelés, en disant qu'ils se trouvaient déjà trop bien payés par le plaisir d'avoir entendu un tel chanteur. Voilà bien de l'esprit pour des soldats!

*** Mme Prévost-Colon vient de faire, au grand théâtre de Marseille, une brillante rentrée par le rôle de Rachel, dans *la Juive* : 3,479 fr. de recette.

*** Décidément nous ôterons aux Normands leur réputation de grands plaideurs, pour la transporter aux virtuoses, et surtout aux cantatrices. Ces *adorables furies*, comme disait le premier des Balzac, ces princesses de Pimbêche, à la voix de syrènes, toujours assignantes et toujours assignées, supposent apparemment, comme le *Métromane* de Piron, qu'il n'y a point de magistrats qui puisse envisager d'un air rébarbatif, et d'un œil impartial

Une solliciteuse aimable et sous les armes.

Mesdames Malibran et Damoreau ont plaidé en séparation. Mme Grisi va, dit-on, en faire autant; naguère Mlle Flécheux, en quittant Paris, y laissait un procès qu'elle a perdu; à peine arrivée à Anvers, elle en a subi un autre qu'elle a perdu encore. Voici maintenant le tour de Mme Albertazzi, qui n'en est pas à son début en ce genre. Il y a un ou deux ans que nous avons mentionné sa querelle judiciaire à Londres, avec le professeur auquel elle doit cet art du chant qu'elle utilise si bien. Après avoir plaidé pour l'acquisition de son talent, la voilà qui plaide pour l'exploitation du talent susdit. M. Mori avait engagé la *diva* Anglo-Italienne pour une tournée de deux mois en province, à cinquante guinées (12,000 fr.) par semaine. En conséquence de cet arrangement, il a voulu qu'elle chantât au festival de Gloucester; c'était trop juste, car pourquoi se ferait payer une cantatrice, si ce n'est pour chanter? Mme Albertazzi n'en a point jugé de la sorte : elle a opposé à M. Mori cette fin de non recevoir si familière aux gosiers mélodieux : indisposition subite. A cela qu'a fait M. Mori? Quand la malade a eu recouvré assez de sa frêle santé pour passer à la caisse, il lui a répondu tout le contraire de la fourmi :

Vous ne chantiez pas, j'en suis fâché;
Allez dormir, maintenant.

indignée de cet embargo mis sur les guinées hebdomadaires, Mme Albertazzi en appelle aux tribunaux. Nous lui conseillons de chanter devant ses juges; il serait curieux alors que le procès eût le dénoûment de celui du *Fandango*, et que la grave magistrature se mît à faire des trilles et des gammes chromatiques en pleine audience.

*** Le *Charles-Quint* du premier de nos théâtres, célèbre par la manière dont il gouverna son empire, et peut-être plus encore par sa soudaine abdication au faîte de la prospérité, et qui, entre autres preuves qu'il a données de son esprit, a eu le rare esprit de faire une brillante et rapide fortune, a voulu inaugurer par une fête son installation dans un délicieux appartement de la Chaussée-d'Antin, lequel, dit-on, ne lui a coûté à faire décorer que la bagatelle de cent mille francs. On pense bien que tous les grands artistes étaient à leur poste. M. de Candia, ce grand artiste en herbe, qui, par malheur, ne peut arriver à mûrir sous le soleil du lustre, a fait entendre une voix ravissante, pleine à la fois de douceur et de force; Mlle Stuart, débutante en expectative, a obtenu aussi un de ces succès de salon qui, sans être décisifs pour le théâtre, en laissent pas que d'être de bon augure. On a regretté que Mlle Falcon restât dans la foule des auditeurs *muets*. On assure que la faculté maintient encore l'interdit sur son gosier pour plusieurs mois.

*** On va donner au grand théâtre de Lyon un ballet nouveau de M. Bartholomie, le Daoberval et le Gardel de la seconde ville de France; ce n'est rien moins qu'un ballet-pantomime en trois actes; il a pour titre *la Jeune Tyrolienne*, ou *le Retour au Hameau*.

*** Nous annonçons avec plaisir que la partition du *Fidèle Berger*, dont le succès n'avait pu s'établir en France, a justifié le proverbe : « Nul n'est prophète en son pays, » et vient d'être accueillie avec faveur à Berlin. Le morceau si spirituel *Monsieur Coquerel est mort* a déridé tous les dilettanti prussiens. C'est pour notre collaborateur M. Adolphe Adam la juste consolation d'un échec, l'heureux présage d'une meilleure chance pour le nouvel opéra qu'il fait répéter en ce moment, le *Brasseur de Preston*.

*** On cite à Metz le chef d'orchestre, M. Féry, comme étant lui-même un exécutant distingué; dans *le Rossignol*, il joue la partie de flûte de manière à faire croire que c'est Tulou. Il est bon que les chefs puissent ainsi, quand ils exigent la perfection, en donner eux-mêmes l'exemple.

Digitized by Google

*** La TRENTE-SEUVIÈME représentation des *Huguenots*, à Bruxelles, avait rempli la salle des nombreux étrangers qu'attirent dans cette ville les fêtes de septembre. La quarantième a été immédiatement demandée.

*** On a vivement critiqué le libretto du *Benvenuto Cellini*. Pour être juste, on aurait dû signaler plusieurs passages d'une poésie vive et originale; nous regrettons que le manque d'espace et notre spécialité nous interdisent d'en citer plus d'un.

Quand des hauteurs de la montagne
L'aigle inquiet
Entend la voix de sa compagne
Prise au filet,
Il jette au vent son cri de guerre,
Fond sur les rêts,
Et fuit avec la prisonnière
Loin des forêts.
En vain le plomb, en vain la foudre,
Sifflent dans l'air;
Son aile va devant la foudre
Comme l'éclair!
Gagnons Florence; dans son aire
L'aigle toscan
Brave et dédaigne le tonnerre
Du Vatican.

*** La *Pariser Zeitung*, journal allemand qui se publie depuis quelques jours à Paris, contient, dans son troisième numéro, la nouvelle suivante :

« Un journal français attribue à une dame spirituelle, la comtesse d'A..., les lettres du célèbre pianiste Liszt, publiées récemment dans la *Gazette musicale*, et antérieurement dans *Le Monde*; il prétend que Liszt ne prête que son nom à ces travaux littéraires. Cette assertion nous paraît hasardée. Il est probable que cette production a deux auteurs. Du reste, Liszt ferait mieux de se contenter de ses succès en musique. »

Que les lettres de Liszt ne soient pas du goût de la feuille allemande, c'est sans doute un grand malheur; mais nous tenons à affirmer qu'elles sont réellement de lui, et nous en offrirons la preuve à quiconque voudra examiner les autographes qui sont entre nos mains.

*** M. DE GAVAUDÉ, professeur de chant au Conservatoire, ouvrira, le 19 octobre, son *cours de chant italien et français* (3e année), passage Colbert, escalier A. Prix : 30 fr. par mois.

*** Le conseil municipal de la ville de Dôle (Jura), dans son zèle éclairé pour les progrès des beaux-arts, vient, sur la proposition du maire, de voter une somme annuelle de 600 fr. à titre d'indemnité en faveur d'un artiste professeur de violon, qui viendrait s'établir en cette ville. La ville de Dôle offre beaucoup de ressources; sa population est de 10,000 ames, et un bon professeur de violon qui donnerait aussi des leçons de goût pour le chant serait certain de se créer une position fort avantageuse.

S'adresser à M. le maire de Dôle pour tous les renseignements désirables.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER,

Rue Richelieu, 97.

Grande Valse brillante

DE

GUIDO ET GINEVRA,

POUR LE PIANO,

Par J. Herz.

Prix : 6 fr.

EN VENTE :

GUIDO

ET

GINEVRA,

OU LA PESTE DE FLORENCE,

Opéra en 5 actes,

Paroles de M. EUGÈNE SCRIBE,

MUSIQUE DE

F. Halévy.

GRANDE PARTITION,

Prix : 300 fr.

PARTIES D'ORCHESTRE,

Prix : 350 fr.

PARTITION DE PIANO ET CHANT,

Cartonné, net 40 fr.

Décorations et costumes, net 40 fr.

Incessamment cet opéra paraîtra arrangé pour *piano seul*, avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum*; et en quatuors, pour 2 violons, alto et basse, et pour flûte, violon, alto et basse.

4 Airs de Ballets

DE L'OPÉRA

GUIDO ET GINEVRA

en rondeaux

POUR LE PIANO,

Par François Hunten.

Nos 1. Le Métaphore.
2. La Villageoise.
3. La Folie.
4. Pas de cinq.

Œuvre 104. Chaque numéro : 6 fr.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 41.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DEPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 14 OCTOBRE 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et les gravures des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Napoléon et Chladni, par G. E. ANDERS. — Lettre sur l'état actuel de la musique en Allemagne, par FÉTIS. — Schubert, par PANOFKA. — Romagnesi, par BLANCHARD. — Nouvelles.

NAPOLÉON ET CHLADNI.

Le nom de Chladni est à jamais célèbre dans les annales d'une science qu'il a enrichie de précieuses découvertes, et dont il peut même être regardé comme le fondateur. L'acoustique, longtemps avant lui, il est vrai, avait été l'objet des recherches et des expériences de plusieurs savants; mais ces travaux sans suite ne portèrent que sur quelques parties de la science. D'ailleurs, la théorie du son rentrant dans la physique, tous les physiciens durent nécessairement en traiter, et il n'y eut pas de si mince manuel de physique qui ne fût pourvu de quelques paragraphes sur le son, classés ordinairement dans le chapitre consacré à l'air. Tout cela cependant était loin de présenter un ensemble complet et satisfaisant.

Chladni, résumant ce qui avait été fait jusqu'à lui, et ajoutant à ce travail ses propres expériences si riches en résultats, aussi neufs qu'importants, fit le premier un ouvrage systématique qui embrassa toute la théorie du son. Ce livre, écrit en allemand, parut en 1802 sous le titre d'*Acoustique*. Ce n'est qu'à dater de cette publication que l'on peut regarder l'acoustique comme formant une science à part, science d'une haute portée, et dont le vaste domaine, tracé de main de maître par Chladni, laisse encore un champ immense à cultiver.

Parmi les découvertes de Chladni, on doit citer en première ligne celles qu'il fit sur les plaques vibrantes, au moyen desquelles il rendait le son visible; expériences dont la nouveauté frappa d'étonnement tous les physiciens, et qui seules auraient suffi pour immortaliser son nom. Mais, loin de s'arrêter là, il continua ses recherches, examinant successivement toutes les matières sonores, pour en déduire les lois des vibrations.

Une autre idée le préoccupait en même temps : c'était d'utiliser ses connaissances théoriques en les appliquant à quelque découverte pratique. Ses efforts furent couronnés de succès; il inventa deux instruments de musique, fondés sur un principe tout à fait nouveau, et dans lesquels le verre, employé non comme corps sonore, mais comme corps intermédiaire, faisait, au moyen du frottement, vibrer des tiges métalliques destinées à produire le son; idée qui lui appartient, et dont il a justement revendiqué la propriété.

Le premier instrument de cette espèce, qu'il termina en 1790, fut nommé *euphone*; l'autre, qu'il appela *clavicylindre*, fut construit en 1800, et perfectionné ensuite. Nous reviendrons, dans un autre article, sur ces instruments, dont le dernier surtout mériterait d'être tiré de l'oubli dans lequel il semble être tombé après la mort de l'inventeur.

Ces deux instruments terminés, Chladni se mit en route,

pour le faire connaître, d'abord en Allemagne, puis dans les pays étrangers. Depuis ce moment, la vie du savant acousticien ne fut qu'un continuel voyage. Libre, sans emploi, il variait sans cesse le lieu de sa résidence; vivant du produit de ses concerts et de ses cours d'acoustique. C'est ainsi qu'il visita un grand nombre des principales villes de l'Europe.

Après avoir parcouru une partie de l'Allemagne et du Nord, Chladni se dirigea vers la France.

Ce fut vers la fin de 1808 qu'il arriva à Paris. Il s'adressa à l'Institut pour soumettre à ce corps savant ses découvertes et ses expériences. Deux rapports très-favorables, l'un sur le *clavicylindre*, l'autre, plus étendu, sur ses découvertes relatives à la théorie du son, furent le résultat de cette démarche. Accueilli par les savants français avec cette bienveillance qui les distingue, Chladni ne tarda pas à se lier d'amitié avec plusieurs d'entre eux. Ce furent surtout MM. de la Place, Berthollet, Lacépède et Biot qui, prenant un vif intérêt à la science dont il leur avait révélé les mystères, le pressèrent de publier une traduction française de son ouvrage sur l'acoustique. Chladni se montra tout disposé à entreprendre ce travail; mais il s'agissait, avant tout, de trouver quelque moyen de faire face aux frais d'un long séjour à Paris. Cette difficulté, grâce aux soins des savants que nous venons de nommer, fut entièrement aplanie. Ils firent intervenir l'empereur. La Place, alors chancelier du sénat conservateur; Lacépède, grand chancelier de la Légion d'Honneur et sénateur de l'empire, ainsi que Berthollet, parlèrent des découvertes de Chladni à Napoléon, qui consentit à se faire présenter le savant Allemand, et à voir ses expériences curieuses.

La nouvelle de l'audience scientifique obtenue par Chladni auprès de l'empereur fit une vive sensation en Allemagne. Chladni, de retour dans son pays, fut très-souvent questionné à ce sujet; on voulut connaître toutes les particularités de l'audience, et il céda enfin aux instances de quelques amis, en publiant, dans un recueil périodique, l'intéressant récit dont nous allons donner une fidèle traduction.

« Je fus introduit auprès de l'empereur, un mardi de février 1809, vers sept heures du soir, dans les petits appartements des Tuileries, par MM. de la Place, de Lacépède et Berthollet, dont le premier m'avait pris dans sa voiture avec mon instrument et le reste de l'appareil. Je n'éprouvai aucun sentiment de timidité, et je n'en avais pas non plus le sujet (je ne rappelle cette particularité que parceque l'on m'a quelquefois questionné à cet égard). Mon ingénuité parut faire plaisir à l'empereur. Lorsque j'entrai, il me reçut debout au milieu de l'appartement, en me témoignant de la bienveillance. Outre lui, je remarquai encore son épouse Joséphine, qui était toujours une dame d'une charmante tournure et fort aimable, la mère de l'empereur, Mme Létitia, dont l'extérieur et les manières décélaient la bonté, et le cardinal Fesch. Un peu plus tard on annonça le prince de Neufchâtel, sur quoi Napoléon dit : *Qu'il entre*, et le prince, après avoir fait un rapport très-court, resta aussi dans l'appartement.

» Je commençai par jouer, sur le clavicylindre, un morceau qui parut faire plaisir à la compagnie. Napoléon voulut à son tour faire résonner quelques touches de l'instrument, mais bien que je lui eusse dit que ces touches ne devaient être pressées qu'avec une extrême délicatesse, et qu'il crût lui-même ne leur donner qu'une légère pression, il y mit néanmoins tant de force, qu'à mon avis Napoléon prouva même, dans cette circonstance, qu'il y avait chez lui plus d'énergie que de douceur.

» Il demanda à M. de la Place, en lui parlant à voix basse afin que je ne l'entendisse pas (bien que je l'aie parfaitement entendu), s'il ne pourrait pas voir l'intérieur de l'instrument. (J'avais fait jusqu'alors un mystère de mon mécanisme, tant parce qu'il ne me paraissait pas encore convenable d'en donner connaissance, que pour dépister ceux qui sont à la recherche des idées d'autrui.) Là-dessus, M. de la Place répondit également à voix basse, que je tenais mon instrument secret. Alors il renonça à son désir que j'aurais volontiers satisfait s'il me l'eût exprimé à moi-même, attendu que mes raisons n'existaient point à l'égard de l'empereur et du reste de la société.

» Comme j'avais ensuite plusieurs expériences à faire et à démontrer, notamment sur les vibrations des surfaces, l'empereur s'assit à une table du côté diagonalement opposé à la porte d'entrée; l'impératrice se plaça à sa gauche, et entre eux deux Mme Lætitia, un pas en arrière. Les deux dames paraissaient prendre également intérêt à ce que j'allais faire. J'étais debout, vis-à-vis de l'empereur; à côté de moi et à gauche se tenaient les trois savants qui m'avaient introduit; entre eux et Napoléon était le cardinal Fesch, qui paraissait tant soit peu distrait, et le prince de Neufchâtel qui s'intéressait aux expériences, sur lesquelles il voulait avoir des éclaircissements plus étendus.

» Napoléon prêta beaucoup d'attention à mes expériences et à mes explications, et, comme connaisseur en mathématiques, il exigea sur le tout une démonstration rigoureuse et fondamentale, de sorte que je n'osais pas m'avancer à la légère. Il savait aussi très-bien qu'on ne peut soumettre, comme des lignes courbes, à la précision du calcul, des superficies qui sont courbées de différentes manières selon plusieurs directions, et que, si l'on pouvait faire de plus grands progrès à cet égard, on en retirerait beaucoup d'avantages pour une application à d'autres sujets divers; enfin, que ces essais deviendraient un moyen de comparaison entre les résultats de la théorie et ceux de l'expérience.

» Les trois savants qui m'avaient introduit exprimèrent à l'empereur le désir de me voir entreprendre une traduction ou rédaction française de mon traité d'acoustique. L'empereur dit qu'il serait bien aise que je me chargeasse de ce travail. Je déclarai que j'y étais disposé, bien que je ne m'engageasse pas encore positivement. Les savants qui m'avaient amené me dirent très-bas que je devais demander à l'empereur s'il acceptait la dédicace de mon livre; je ne pouvais donc pas, sans manquer aux convenances, me dispenser de lui faire cette question, à laquelle il répondit qu'il agréerait volontiers cette dédicace (1).

» L'audience qu'il me donna, et qui se termina par un court entretien scientifique au milieu de l'appartement, dura en tout environ deux heures.

(1) En Allemagne, surtout à l'époque de la *guerre sainte* contre Napoléon, on avait reproché à Chladni d'avoir dédié son ouvrage à l'homme que l'on regardait comme l'oppresseur de ce pays. On voit que Chladni a cru devoir se défendre contre ces agressions en exposant le fait tel qu'on vient de le lire. A.

Digitized by Google

» Le lendemain l'on m'envoya un mandat de 6000 francs, à titre de gratification avec l'avis *qu'on espérait* que j'allais m'occuper de l'ouvrage, ce que je m'empressai de promettre tout de suite de vive voix, et, un peu plus tard, par écrit dans la lettre de remerciement remise à l'empereur par M. de la Place.

» La confiance que l'on me fit voir alors sans me contraindre en rien devait, si je ne voulais pas abdiquer tout sentiment d'équité et de délicatesse, être pour moi un stimulant plus puissant encore que toute espèce de contrainte; je m'empressai donc avec tout le zèle possible de remplir ma promesse. Mais ce n'est pas une simple traduction que j'ai faite de mon ouvrage; j'ai composé mon traité d'acoustique en français comme un ouvrage original; il serait cependant inutile de le traduire en allemand.

» Ce livre a paru, sous le titre de *Traité d'Acoustique*, en 1809, chez Courcier. Les honoraires payés par ce libraire furent, au reste, les mêmes que ceux qu'obtiennent à Paris les savants pour des ouvrages de physique et de mathématiques; mais il s'en faut de beaucoup qu'ils fussent aussi élevés que ceux que l'on accordait pour des écrits d'une Mme de Staël et d'autres, qui ont un public plus nombreux. Ce qui m'a donné le plus de peine, c'est la dédicace dont je ne pouvais me dispenser. Je ne pouvais venir à bout de composer une épître dédicatoire dont on fût parfaitement satisfait, et dans laquelle, en évitant d'un côté toute espèce de flatterie (et la flatterie n'est pas dans mon caractère), je pusse, d'un autre côté, exprimer tous les sentiments de respect et de reconnaissance convenables. En définitive, je me tirai d'embarras par un expédient qui contenta tout le monde. Ce fut de rédiger en style lapidaire l'inscription suivante : *Napoléon-le-Grand a daigné agréer la dédicace de cet ouvrage, après en avoir vu les expériences fondamentales.*

» Aussitôt que mon livre eut paru, je le remis à Napoléon, un dimanche avant midi, à une audience solennelle, où m'avait conduit M. le comte de la Place, et à laquelle assistaient, indépendamment de toute la cour, divers souverains étrangers. L'empereur me reconnut sur-le-champ, et après que je lui eus présenté le livre, il dit : *C'est bon, c'est bon*, et il le tint sous le bras pendant tout le temps qu'il faisait sa ronde, et adressait, selon sa coutume, quelques paroles aux personnes présentes.

» Deux jours après ma présentation à l'empereur, celui-ci avait reçu l'Institut en audience solennelle. Dans cette circonstance il parla beaucoup aux membres de la classe de physique et de mathématiques de mes découvertes théoriques, et aux membres de la section de musique dans la classe des beaux-arts, de mon *clavicylindre*, de manière que des membres de l'Institut, entre autres le bon vieillard Grétry, me dirent que l'empereur m'avait recommandé à eux plus fortement encore qu'ils ne m'avaient recommandé à lui. Voici l'une de ses expressions : *Je voudrais lui faire quelque chose d'agréable*. Si j'avais trouvé bon de lui adresser une modeste demande, il est probable qu'il ne le l'aurait pas rejetée. Il avait aussi assigné 3,000 fr. en prix pour la théorie mathématique des vibrations des surfaces, dont j'ai donné la théorie physique (1). »

Tel est le récit de Chladni, empreint de cette simplicité naïve qui porte le cachet de la vérité. Il termine en protestant que tout est de la plus stricte exactitude, et qu'il n'y a pas un mot de fiction. Cette assurance est inutile pour tous ceux qui ont connu cet homme estimable et loyal, d'un caractère plein de franchise, aux mœurs presque patriarcales, et incapable de vouloir en imposer.

Chladni resta à Paris jusqu'au commencement d'avril 1810. Il pensait y revenir un jour; mais il n'a plus revu la France. Menant toujours une vie nomade, il est mort à Breslau, le 4 avril 1827, âgé de soixante-dix ans et quelques mois.

G.-E. Anders.

(1) Ce prix a été gagné par une femme. L'auteur du mémoire couronné était Mlle Sophie Germain, mathématicienne savante, dont les travaux ont été publiés à Paris. Elle est morte en 1831, à l'âge de cinquante-cinq ans.

LETTRES

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE,

A Monsieur le Directeur de la Gazette musicale.

PREMIÈRE LETTRE.

Stuttgard, 19 septembre 1838.

Monsieur,

Lorsque vous avez connu mon projet de visiter une partie de l'Allemagne pour y étudier la situation actuelle de la musique, vous m'avez prié de vous écrire de chaque ville où je me rendrais le résultat de mes observations, dans le but de le communiquer aux lecteurs de votre journal; mais à peine eus-je fait les premiers pas dans cette intéressante contrée, que j'acquis la conviction de l'impossibilité de procéder de cette manière dans le compte-rendu de mes impressions, si je voulais donner quelque poids à mes paroles. Des faits isolés, recueillis dans chaque localité, n'auraient pu me conduire à des conclusions générales avant que j'eusse saisi par leur comparaison l'esprit des institutions et de l'organisation sociale dont l'influence agit incessamment sur la direction de l'art. Il était donc nécessaire que je commençasse par rassembler un certain nombre de ces faits avant de me former des opinions qui, sans leur secours, auraient pu être contredites à chaque instant.

Je ne me dissimule même pas que ce que j'ai vu, ce que j'ai entendu, ce que j'ai examiné avec toute l'attention dont je suis capable, ne suffit point pour conduire à des solutions complètes et satisfaisantes des diverses questions relatives aux différentes parties de la musique allemande. Les villes placées sur les bords du Rhin, le duché de Nassau, le grand duché de Hesse-Darmstadt, le Palatinat, le grand duché de Bade, et le royaume de Wurtemberg, sont les seules parties de l'Allemagne qu'il m'est permis de visiter cette année pendant les vacances du Conservatoire de musique de Bruxelles; je ne pourrai achever mes investigations que dans le cours de l'année prochaine, dirigeant ma route par la Bavière, l'Autriche, la Bohême, la Saxe, la Prusse, et revenant par Hambourg, Brême et la Hollande. Ce n'est donc que d'une petite partie de l'Allemagne qu'il m'est permis de parler aujourd'hui; mais cette partie offre en elle-même un assez grand intérêt, car en

Digitized by Google

elle réside un centre d'activité musicale dont les festivales annuels du Rhin sont le produit.

Il m'a paru nécessaire de commencer par ces déclarations, afin qu'on ne m'accuse pas de légèreté dans mes jugements : il faut qu'on sache bien que je ne prétends parler que de ce que j'ai vu et entendu.

Est-il nécessaire que je dise aussi qu'on ne trouvera point dans ces lettres de style vif et mouvementé, les hardiesses d'expressions et les peintures de fantaisie qui font la fortune des écrits de notre temps? je ne sais; mais il me semble que ce n'est pas cela qu'on attend de moi; outre que je n'en ai point le talent, j'avoue que je n'en ai point le goût. L'étude que je fais en ce moment de l'Allemagne musicale, je la fais sérieusement, et je me propose de rendre compte de ce que j'ai appris avec autant de simplicité que de sincérité. Pour l'exposition de faits qui intéressent l'histoire d'un art ou d'une science, le fonds me semble plus important que la forme. Un professeur célèbre d'une université d'Allemagne me disait il y a quelques jours qu'il avait assisté, à Paris, aux leçons publiques d'un de nos plus brillants orateurs sur la littérature actuelle de l'Allemagne, et qu'il avait été frappé de l'élégance du langage; *mais que, dans tout ce qu'il avait entendu, il n'y avait pas un mot qui fût d'accord avec la vérité.* J'avoue que je ne voudrais pas de l'éloge au prix de la critique. Eclairé par l'expérience, je comprends bien le danger où m'expose la mission que je donne de dire mon sentiment concernant ce que j'ai vu et entendu; car tout n'est point à louer, même dans les meilleures choses. Mon cœur, ému par le touchant et bienveillant accueil que m'ont fait tous les savants et les artistes, et par les témoignages d'estime qui m'ont été prodigués dans tous les lieux que j'ai visités, serait péniblement affecté de paraître payer d'ingratitude une si cordiale hospitalité, et de venir blesser chez des hommes que j'aime et que j'estime des sensibilités d'amour-propre ou d'orgueil national. Suffira-t-il, pour échapper à ce danger, de protester de la sincérité de mes intentions et de rappeler les devoirs que m'impose la vérité? je l'ignore. Toutefois, j'espère que mon langage, même dans mes critiques, prouvera aux hommes distingués dont je parlerai le vif intérêt que m'inspirent, et leur position, et leurs talents, et leurs travaux.

L'itinéraire d'un voyage d'art en Allemagne diffère lorsqu'on le commence en partant de France ou de Belgique. Presque tous les artistes qui vont au-delà du Rhin pour y donner des concerts, et qui partent de Paris, se rendent à Strasbourg en deux jours, entrent en Allemagne par Kehl, sont en quelques heures au milieu des mœurs cosmopolites de Baden, et presque avant de s'apercevoir qu'ils ont quitté la capitale de la France. Là, au milieu des huit ou dix mille étrangers qui fréquentent cette ville de bains, ils retrouvent à peu près le même monde que dans leurs soirées d'hiver. La même musique retentit à leurs oreilles, car c'est encore eux qui en font les frais; les mêmes habitudes les suivent, et, ne vivant qu'au milieu de leurs admirateurs habituels, ils entendent encore le même langage. Ils sont en Allemagne, il est vrai, mais la seule chose qu'ils n'y voient point, ce sont des Allemands; dans leur existence de salons, à peine aperçoivent-ils même les admirables sites dont ils sont entourés.

Ce n'est pas ainsi que peut se faire un voyage d'art en Allemagne, lorsqu'on le commence par la Belgique, en prenant sa route par Aix-la-Chapelle et Cologne. Par là, nonobstant la multitude d'étrangers qui se pressent sur les chemins et dans les auberges, la physionomie nationale se révèle dès les premiers pas et commande l'attention. Ce contact des touristes tend incessamment, il est vrai, à affaiblir les traits de cette physionomie; mais à cette heure elle conserve encore son caractère, et la vieille Allemagne se présente à vous dès que vous arrivez au berceau de l'empire de Charlemagne. Ce ne sont plus les mœurs de Paris et de Londres transportées sur un autre sol; l'art exotique n'y vient pas audacieusement se mettre à la place de l'art indigène; enfin, dès qu'on arrive là, il faut, de quelque légèreté d'esprit qu'on soit doué, qu'on écoute, qu'on voie, et qu'on s'instruise. C'est par cette route que je me suis dirigé.

Avant de commencer mon voyage, je m'étais fait ce programme : 1° Examiner en quoi les institutions sont favorables ou nuisibles au progrès de l'éducation musicale des populations allemandes; 2° porter une attention spéciale à la manière dont l'art est enseigné; 3° visiter, dans toutes les villes de quelque importance, les églises catholiques et les temples protestants pour étudier l'état actuel des deux genres de musique religieuse, et connaître les modifications qu'ils ont subies, d'une part, depuis Haydn et Mozart; de l'autre, depuis Bach et ses élèves; 4° examiner les meilleures orgues, le système de leur construction, la nature de leurs jeux et leur mécanisme; entendre les organistes; 5° fréquenter les théâtres pour apprécier le mérite des compositeurs de l'époque actuelle, juger de la direction qu'ils impriment à l'art, de l'influence qu'ils exercent sur le goût; connaître la valeur des chanteurs, des choristes et des orchestres; 6° entendre les instrumentistes les plus renommés; 7° connaître les sociétés de chant; 8° visiter les théoriciens et les écrivains sur les diverses parties de la musique, et m'instruire par leur conversation d'une multitude de faits et de détails qui ne peuvent trouver place dans les livres, quoiqu'ils soient de haute importance pour faire juger avec justesse de la situation véritable d'un art dans un pays.

On verra, par la suite de ces lettres, que je n'ai pas toujours rencontré ce que j'espérais, et que mon esprit flotte encore dans l'incertitude sur bien des choses; mais mes déceptions mêmes ont été pour moi une sorte d'instruction, puisqu'elles m'ont fait connaître que ce que je cherchais en certaines localités n'y existe pas.

La musique d'église du culte catholique était la partie de mon programme pour laquelle j'avais le moins d'espoir de recueillir des renseignements nouveaux et intéressants; car le style concerté, qui forme la base de ce genre de composition dans les œuvres des musiciens allemands, n'a varié depuis près de cent ans que par des développements plus ou moins considérables, ou par des rapprochements plus ou moins sensibles avec le style de la musique de théâtre. Fixée dans la seconde partie du dix-huitième siècle par les deux frères Haydn, et, un peu plus tard, par Mozart, elle n'a guère changé dans les œuvres des successeurs de ces grands hommes, et ce n'est que dans la dernière messe de Beethoven qu'on aperçoit les efforts du génie pour en modifier le caractère. Mais dans cet ouvrage, l'illustre compositeur s'égare

Digitized by Google

en exagérant les défauts du genre ; et, loin de considérer sa production comme un progrès, on se sent attristé en l'écoutant, qu'un si grand artiste se soit laissé entraîner à de telles erreurs. Au surplus, on ne voit pas que la messe de Beethoven ait exercé d'influence dans ces derniers temps sur l'esprit des musiciens allemands qui écrivent pour l'église; elle est connue de peu de personnes, parce que les difficultés excessives qu'elle renferme et ses vastes proportions n'en permettent l'exécution que dans de grandes villes, dans des occasions solennelles, et avec des ressources considérables de voix et d'instruments. A l'égard de l'abbé Vogler, quoiqu'il ait écrit quelques messes, des graduels et des offertoires, et quoiqu'il aimât les innovations, il n'avait point assez de génie pour réaliser en composant les nouveautés qu'il pouvait concevoir en théorie; de là vient que je n'ai point aperçu en Allemagne de traces de ses ouvrages

En général, j'ai trouvé la musique négligée dans les églises catholiques que j'ai visitées en Allemagne; et là où j'en ai entendue, c'était le style d'Haydn ou de Mozart qui se reproduisait jusque dans les œuvres des musiciens de l'époque actuelle. Bernard Klein, homme de mérite, enlevé trop tôt à l'art dans ces derniers temps, était né à Cologne, et a longtemps vécu dans cette ville. Il a laissé en manuscrit deux messes et quelques autres morceaux de musique d'église, qu'on entend encore quelquefois à la cathédrale de Cologne. Cette musique a plus d'analogie avec le style de Chérubini qu'avec celui des maîtres allemands, et l'on voit que Klein, après le séjour qu'il fit à Paris, se proposa pour modèle les œuvres de l'illustre directeur du Conservatoire de Paris. Les qualités du génie ne brillent pas à un haut degré dans la musique de Klein ; mais on y remarque des qualités de facture, de la sagesse et de la clarté dans le plan et dans la conduite des idées. M. Klein, frère de ce compositeur et musicien instruit, aujourd'hui professeur de musique à Cologne, a publié plusieurs morceaux inédits de Bernard, après la mort de celui ci.

L'orchestre et les chanteurs qui exécutent de la musique à la cathédrale de Cologne, les dimanches et fêtes, sont placés sous la direction de M. Leibel, maître de chapelle de cette église métropolitaine. Les voix sont belles et les instrumentistes ne sont pas sans mérite. L'exécution est dirigée avec intelligence par le maître, compositeur lui-même, dont on entend parfois des œuvres de musique religieuse. Toutefois, quoique cette exécution soit satisfaisante, on ne peut s'empêcher de remarquer que ces éclats, ces formes modernes, ces instruments frappent l'esprit d'une disparate choquante au milieu de cette antique cathédrale, vénérable monument des temps anciens, où le cœur est ému d'un sentiment d'austère dévotion. Des voix douces, un style grave et des sons majestueux de l'orgue sont tout ce qu'on voudrait entendre dans un tel lieu.

Je me souviens que, lorsque j'entendis à Aix-la-Chapelle la première messe de Beethoven, dans la vieille église où vit encore le souvenir de Charlemagne et de ses efforts pour conserver au chant religieux sa pureté primitive, je ressentis la même impression de déplaisir, quoique la musique en elle-même fût bien rendue. Le bruit des trompettes, des cors et des timbales me semblait un contresens sous ces sombres arceaux, en présence des vénérables reliques qui s'y conservent : c'était l'expression du sentiment religieux que j'aurais voulue, et l'on me faisait entendre les accents des passions humaines.

Qu'il me soit permis, monsieur, de saisir cette occasion pour dire quelle est l'origine de l'erreur des compositeurs modernes lorsqu'ils écrivent de la musique d'église; erreur d'autant plus dangereuse qu'elle va de nos jours jusqu'à la frénésie. Ils la veulent *dramatique*; ce qui, si je comprends bien la valeur des termes, veut dire qu'ils se proposent pour but de faire un *drame* de la prière! Et remarquez qu'on ne s'arrête pas même au drame : on veut peindre aussi dans la musique religieuse, on prétend la faire descriptive. Un critique compositeur s'en est expliqué naguère d'une manière catégorique, à propos de certaines parties d'une messe. Or, par quels moyens pourra-t-on transformer le *Credo* en drame? Il s'agit d'abord d'une profession de foi aux vérités fondamentales de la religion ; on ne saurait lui donner trop de solennité ; la voix, en prononçant les paroles sacramentelles, ne saurait avoir trop d'éclat. Les voix ont surtout de l'éclat quand elles crient ; faisons-leur crier *Credo* aussi fort qu'elles pourront, et ajoutons à cet éclat celui des instruments de cuivre et de percussion. De plus, comme on ne saurait trop répéter les actes de sa foi, nous répéterons à satiété *Credo*, *Credo*, *Credo*, mille fois *Credo*.

Viendront enfin les paroles où il est question des souffrances du Sauveur. Toujours fidèle au système d'expression dramatique, le musicien traitera son sujet comme s'il avait à nous intéresser aux douleurs de l'humanité. Le mode mineur sera inévitable, la mélodie sera plaintive, l'harmonie, sombre et sauvage, la combinaison des sonorités ne pourra être trop lugubre. Et lorsqu'il faudra exprimer l'idée de la résurrection, il sera convenu qu'on ne pourra se passer d'une allure joyeuse qui se modifiera depuis le simple *allegro* jusqu'au mouvement de valse le plus folâtre, suivant la fantaisie du compositeur, ou son goût plus ou moins prononcé pour le genre descriptif.

Ce sera bien pis s'il s'agit de la prose d'une messe de *Requiem*; car les tableaux y sont multipliés pour les amateurs de la musique descriptive et dramatique. Nul doute qu'il faudra donner à la trompette du jugement une puissance formidable, puisqu'il faudra qu'elle réveille par toute la terre les morts les plus obstinés dans leur sommeil; puis il faudrait peindre l'étonnement et la stupeur des morts ; puis il faudra des cris de désespoir pour les damnés, et des chants de béatitude pour les élus; et le *génie* du compositeur ne reculera devant aucun moyen pour arriver à la peinture exacte de ces choses : je ne parle point des textes sacrés, coupés, hachés, bouleversés de mille manières; on comprend que le génie ne doit pas être arrêté pour si peu de chose.

Il est vrai que, dans ce drame, mis à la place de la prière, le sentiment religieux aura disparu ; il est vrai que ces cris de désespoir seront non-seulement une absurdité, mais une impiété dans le temple où l'on ne va que pour se réconcilier avec Dieu, soutenu par l'espérance en sa bonté, qui est une des vertus théologales; il est vrai que le goût et la raison condamnent également cette confusion de genres dont l'objet est essentiellement différent, dont l'un est destiné à vous élever vers Dieu dans un esprit de dévotion dépouillé de toute affection terrestre, et dont l'autre n'est destiné qu'à

Digitized by Google

peindre ou exciter les mouvements passionnés de notre âme.

Il est vrai encore que cette pauvreté d'imagination qui nous porte à tout formuler sur le même modèle, et à ne concevoir que le drame, soit au théâtre, soit à l'église, soit dans la musique instrumentale, est précisément une cause destructive des effets que nous voulons produire ; car, retrouvant partout les mêmes choses, et n'y apercevant pas de destination spéciale, le peuple y prend d'autant moins d'intérêt que cette destination est plus méconnue.

Et c'est là précisément où j'en voulais venir, lorsque je suis entré dans cette discussion, pour expliquer un fait singulier dont j'ai été frappé dans plusieurs villes de la partie de l'Allemagne que j'ai parcourue, et où il existe des églises du culte catholique. Je veux parler de l'indifférence que j'ai cru remarquer en général dans le peuple pour la musique d'église. A Coblentz, à Mayence, à Manheim, et dans les églises catholiques de Francfort, l'office divin ne se fait qu'en plain-chant, accompagné de l'orgue : du moins n'ai-je point entendu autre chose; et les informations que j'ai prises m'ont prouvé que s'il y a quelquefois des messes en musique dans ces villes, ce ne sont que de rares exceptions. Or, le moyen de croire qu'un peuple si sensible aux accents de l'harmonie fût indifférent à la partie de l'art la plus noble, la plus pure et la moins périssable, s'il y trouvait ce qui devrait y être, et s'il n'éprouvait des dégoûts pour des accents mondains qui ne sauraient lui inspirer de piété. Que la véritable musique d'église reparaisse, sinon telle qu'elle était au temps de Palestrina, du moins inspirée du même esprit, et les Allemands catholiques en auront bientôt dans toutes leurs églises, et leur éducation musicale y fera bientôt plus de progrès que par quelque autre moyen que ce soit. Le style concerté a toujours été et sera toujours impuissant à exciter l'exaltation des sentiments religieux.

Je viens de dire que le plain-chant est la seule musique qu'on entend dans les églises catholiques de la partie de l'Allemagne que j'ai parcourue (je crois qu'il n'en est point ainsi de l'Autriche, de la Bavière et de la Bohême); j'espérais que cette circonstance me fournirait l'occasion de retrouver dans les traditions de quelques églises très-anciennes le chant antique des onzième et douzième siècles; au lieu de cela, mon étonnement fut extrême d'entendre à la cathédrale de Cologne et, ailleurs, le chant romain non moins corrompu que dans les églises de la Belgique.

L'usage de l'orgue, dans le service divin du culte catholique, est le même en Allemagne qu'en Belgique et en Espagne. Après un prélude dont les développements sont en raison de la solennité du jour, l'organiste accompagne le chant en plaçant la mélodie dans la main droite, puis il fait des versets de fantaisie. Cet usage me paraît bien préférable à celui de Paris, où l'orgue place le chant dans la basse, en l'accompagnant d'une harmonie plus ou moins dure et incorrecte, avec des jeux criards. Il y a bien plus de majesté, bien plus d'onction dans la manière allemande.

Je ne dirai rien ici du mérite des organistes que j'ai entendus, me réservant de traiter ce sujet lorsque je parlerai des orgues et de l'influence que leur système de construction exerce sur le talent des artistes.

Agréez, monsieur, etc. FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

FRANÇOIS SCHUBERT.

Parmi les compositeurs qui se sont placés au rang des illustrations musicales de tous les temps, et que recommande l'originalité du style et de la mélodie autant que la fécondité, nous devons citer l'artiste allemand dont nous allons essayer de tracer le portrait.

Chacun sait que l'Allemagne est un pays où l'on a toujours chanté, où le *lied* (la romance allemande) a été développé jusqu'au point de devenir scène dramatique. C'est *Reichardt* qui le premier a donné à ce genre de musique cette variété, cette richesse d'harmonie dans l'accompagnement qui le distinguent de la romance française; après Reichardt, il faut accorder une grande part d'éloges à *Zumsteeg*, qui a étendu le domaine du *lied*, et dont les ballades renferment de grandes beautés. *Conradin Kreutzer* a continué avec un immense succès ce genre de composition qui convient si bien à l'Allemagne, et qui répond parfaitement au caractère paisible, aux habitudes intimes de cette nation si favorablement organisée pour la musique, car le *lied* n'est point destiné à la vie brillante des concerts; c'est au coin du foyer domestique que l'on apprécie son mérite; c'est au milieu d'un très-petit cercle d'élus que vient se faire comprendre la conception poétique de ces créations musicales, en un mot, c'est en famille seulement qu'une véritable sympathie est acquise à ce genre délicieux. *Berhord Klein*, enlevé trop tôt à l'art, a fait aussi une magnifique collection de ces petits airs qui tous portent le cachet d'un profond sentiment religieux. On cite encore les *lieder* de *Zelter ;* mais nous n'avons jamais pu nous associer aux admirateurs de cet artiste, devenu célèbre plutôt par l'originalité, nous dirions presque par la grossièreté de ses manières, que par un véritable talent; à l'exception de quelques poésies de *Goëthe*, qu'il a mises en musique, et dont les paroles sont elles-mêmes déjà une mélodie, nous n'avons pu découvrir de chefs-d'œuvre ni dans les psaumes, ni dans les cantates de cet artiste.

Mais l'homme qui a donné au *lied* une impulsion toute nouvelle, l'homme qui a concentré sur cette seule branche de la composition toute sa verve, toute son inspiration, tout son amour, l'homme à qui nous devons une masse de chefs-d'œuvre que la postérité admirera autant que nous, ses contemporains, c'est *Schubert*.

J'ai eu le bonheur de connaître Schubert particulièrement; je le rencontrai à Vienne, en 1825, et nous nous vîmes souvent, car, à Vienne, les artistes se réunissent beaucoup plus entre eux qu'à Paris; des cercles intimes s'y organisent, et c'est ordinairement dans un estaminet (*bierhaus*) que se fait l'échange des idées les plus poétiques, les plus rêveuses : qu'on ne trouve pas cela ridicule; la bière est une boisson chère et précieuse pour le Viennois; entouré de vignes, il ne trouve point de charmes dans le vin; et même la plupart des personnes comme il faut, à Vienne, ne boivent pour ainsi dire que de l'eau. Mais la bière, qui se lie si heureusement à la pipe, devient une jouissance plus réelle, plus délicate, et alimente mieux les conversations; car n'allez pas croire qu'on la boive à grands coups; on en jouit avec lenteur, et on gagne du temps. Ce fut donc dans de semblables réunions que je me liai avec Schubert; parmi nous se trouvaient *Franz Lachner*, aujourd'hui maître de chapelle du roi de Bavière, les

poëtes *Schober* et *Hofzinser*, et le violoniste *Slavik*. Celui de nous tous qui avait le plus de gaieté, c'était Schubert; il savait toujours bon nombre d'anecdotes, et les mots spirituels jaillissaient de ses lèvres, qu'animait continuellement le sourire de la bienveillance; et puis c'étaient ses moments de repos, de laisser-aller qu'il venait passer avec nous; car Schubert se mettait au travail dès sept heures du matin, et jusqu'à deux heures sa porte restait irrévocablement fermée; mais à peine deux heures étaient-elles sonnées qu'il se dirigeait soit vers la campagne, soit chez ses amis, et le reste de la journée était consacré aux affaires, à la promenade, à ces charmantes réunions dont je viens de parler. C'est avec cette manière de vivre aussi régulière que Schubert est parvenu à composer, en peu de temps, un nombre incroyable de morceaux parmi lesquels il serait difficile d'en rencontrer de médiocres.

Comme presque tous les vrais artistes allemands, Schubert se livrait à la rêverie, qualité précieuse à laquelle nous devons l'inspiration et la véritable profondeur; c'est la rêverie qui nous fait sortir de la vie vulgaire et créer un monde à nous, un monde nouveau toutes les fois que nous changeons de rêve; la rêverie contribue surtout au progrès moral de l'artiste; ce sont alors les plus nobles images qui se présentent à son esprit en extase, c'est l'amour pur, l'amour candide, l'amour allemand avec ses caresses poétiques et ses illusions féeriques. Schubert, plus que tout autre, rêvait ainsi, et il nous a transmis ses beaux rêves dans des mélodies ravissantes que Nourrit a le premier introduites en France. Nourrit a eu le courage de chanter les *lieder* de Schubert, nom alors totalement inconnu, et il n'a pas reculé, malgré le peu de succès que ses premiers essais avaient obtenus; aussi sa persévérance a-t-elle glorieusement triomphé, et Nourrit a été pour Schubert, à Paris, ce qu'étaient pour lui, à Vienne, MM. *Vogel* et *Tietze*, deux chanteurs très-distingués, qui n'ont chanté que Schubert.

Le grand mérite des œuvres de Schubert consiste dans une conception profondément poétique des paroles, dans l'originalité des mélodies, la nouveauté et la beauté des harmonies, et surtout dans une liaison intime entre le chant et l'accompagnement. Il y a bien des gens pour qui cette dernière qualité n'est qu'un défaut, qui prétendent que la mélodie, faite pour être chantée seule, doit même pouvoir se passer d'accompagnement. Ce principe nous paraît à nous complétement faux. Loin de notre pensée, toutefois, cette opinion, que l'accompagnement doit rendre le sens de chaque parole, qu'il faut absolument un *trémolo* pour le mot *tonnerre*, que *rivage* ne saurait se présenter convenablement sans un mouvement ondoyant, et qu'on ne doit pas rencontrer *trompette* sans y joindre l'imitation des notes de cet instrument; loin de nous l'idée de transformer le *lied* en musique descriptive et de matérialiser ainsi l'art; mais nous croyons pouvoir défendre ce principe, qui préside aux accompagnements de Schubert: que *le résumé de la poésie, son caractère, ses sentiments divers, en un mot la couleur de la pensée poétique*, doit être rendu autant par l'accompagnement que par le chant. Les mélodies de Schubert sont dramatiques; ce ne sont point des airs destinés à être chantés par les grisettes ou dans les corps-de-garde, à qui elles conviennent aussi peu que les belles poésies de Lamartine; c'est une musique propre à élever l'âme, et dont celui qui l'aime fait un véritable culte; c'est une musique qui rend le cœur meilleur, qui donne cette même félicité qu'on éprouve à l'aspect de la nature, au milieu des champs émaillés de mille fleurs, quand le ciel bleu du printemps répand sur la terre son premier éclat, sa première chaleur; et c'est, en effet, de cette douce chaleur que sont empreintes les créations de Schubert, c'est ce parfum délicieux qu'exhalent ses poésies; car Schubert a fait une nouvelle poésie des paroles ravissantes *d'Uhland*, de ce poëte si vrai, si original, mais malheureusement si peu connu en France. Qu'y a-t-il de plus beau que les *Wanderlieder?* le mérite de la musique y est égal à celui des paroles, et, certes, ce n'est pas peu dire; quelle naïveté dans l'*Adieu*, où le poëte exprime la douleur du départ par cette image si vraie: *Ne cueille point pour moi la fleur de l'arbre, je n'en puis attendre le fruit!* où plus loin il s'écrie: *Ah! chère amie, est-ce s'éviter quand on se caresse? est-ce se séparer quand on s'embrasse?* quelle vigueur! quelle puissance dans ces dernières paroles:

> Ne te brise bas, ô pont, tu trembles beaucoup;
> Ne tombe pas, rocher, tu menaces de tomber;
> O monde, ne disparais pas; ciel, ne t'écroule pas
> Avant que je sois près de ma bien-aimée!

Il fallait tout le génie de Schubert pour rendre avec la musique ces différentes images si mélodieuses elles-mêmes, si harmonieuses, qu'elles pourraient se passer de musique.

Mais Schubert était un génie extraordinaire, ce que lui peut-être ignorait; sa modestie ne pouvait se comparer qu'à son talent: nous qui avons mis tous nos soins à l'étudier, à approfondir ses créations, nous regardons, avec conviction, Schubert comme un des hommes les plus étonnants de son siècle. Il est vrai qu'il s'est borné à une seule branche de l'art; si l'on excepte quelques compositions instrumentales dans lesquelles on reconnaît le même cachet d'originalité et de profondeur, il n'a fait que des *lieder* (nous ne connaissons aucun des opéras qu'il a laissés); mais dans ses *lieder*, il a créé du nouveau, il a inventé une forme nouvelle, des mélodies nouvelles, et il a perfectionné l'art d'accompagner le chant. Nous croyons que le génie ne peut être mieux constaté que par des qualités aussi précieuses.

Et Schubert n'a-t-il pas droit à notre admiration, lui qui voua son existence à l'art, sans autre but que celui de remplir sa mission sur cette terre? et quelle noble mission que celle d'immortaliser avec son propre nom les noms de tant d'autres! car les poésies qui ont inspiré ce beau génie vivront autant et de la même vie que ses mélodies.

Schubert a publié cent trente et un recueils de mélodies, presque tous composés de trois morceaux, et on en a fait paraître après sa mort vingt-sept autres, parmi lesquels nous citerons en première ligne *die Burgschaft* et *der Taucher*, deux grandes ballades de Schiller.

Je connais presque toute cette belle collection du grand artiste, et j'avoue que c'est une véritable consolation pour moi de revoir et de jouer ces œuvres délicieuses, dont plusieurs m'ont été chantées par l'auteur lui-même, au moment de leur création.

Pauvre Schubert! faut-il que tu n'ales pu vivre assez pour être témoin de ta gloire en France, dans ce beau pays que tu aimais tant sans le connaître? Pourquoi nous as-tu été enlevé à l'âge où ta force allait briller dans toute sa puissance, lors-

Digitized by Google

que ton nom commençait à se répandre d'un bout du monde à l'autre? Nous sommes dans l'affliction, nous tes amis, nous qui t'avons connu et aimé, à qui tu ouvris si souvent ton cœur noble et généreux, nous qui t'avons entendu tant de fois chanter tes mélodies avec ta voix, *quand même*; mais avec cette inspiration, ce feu céleste qui n'appartiennent qu'à un auteur lorsqu'il chante ses œuvres, et que ses œuvres sont belles comme les tiennes! nous sommes dans l'affliction, et pour nous consoler nous n'avons que ton souvenir et tes compositions. Il sera doux pour moi de renouveler ce souvenir en rappelant à mes lecteurs quelques-unes des éternelles beautés des chants de Schubert; et, avant de terminer, j'essaierai d'en analyser deux ou trois.

Parmi les mélodies qui nous sont les plus chères, que nous recherchons toujours avec prédilection, nous pourrions citer: *le Pèlerin*, op. 41; *la belle Meunière*, op. 25; *la Tortue*, op. 32; *les Chants de Wilhelm Meister*, op. 62; *la Rose*, op. 68; *Wintreise*, op. 89, et *le Chant du Cygne*: mais les limites du journal ne nous permettraient pas d'examiner en détail toutes ces œuvres; nous nous bornerons donc, quant à présent, à choisir *le Pèlerin*, *le Chant de Mignon* et *la Fille du Pêcheur*.

LE PÈLERIN.

« Je viens des montagnes; la vallée fume; la mer mugit, « et moi, je marche silencieusement, je ne suis point gai; « mes soupirs demandent toujours : Où aller?

« Le soleil me paraît ici trop froid; les fleurs sont fanées; « la vie vieillit; la langue qu'on parle n'est qu'un vain son; « partout je suis un étranger.

« Où es-tu? où es-tu, pays bien-aimé, que je devine et que « je n'ai jamais vu, pays si verdoyant d'espoir, pays où fleu- « rissent mes roses, où vont mes amis, où ressuscitent mes « morts, pays qui parle ma langue, Où es-tu?

« Je marche toujours; je ne suis point gai; mes soupirs de- « mandent toujours : où aller?

« Le souffle des ombres me crie : le bonheur est là où tu « n'es pas! »

Cette poésie toute allemande, ces images pleines de tristesse et de mélancolie, cette incertitude dans laquelle le poëte laisse son lecteur jusqu'à la fin, et ce dénouement si vrai, si malheureusement vrai, Schubert les a conçus avec son âme rêveuse, avec son immense génie, et il a fait chanter à son pèlerin un chant délicieux, sublime.

Sans viser le moins du monde à ces effets imitatifs contre lesquels nous nous sommes prononcés au commencement de cet article, l'accompagnement de la courte ritournelle qui annonce le chant rend parfaitement la position du malheureux qui erre dans un pays inconnu, sans espoir, sans savoir s'il trouvera cette contrée qu'il rêve, qu'il cherche et qu'il ne peut découvrir. Rien de plus beau que la mélodie de la phrase, *Je marche silencieusement*, etc.; rien de plus naïf, de plus éternellement vrai que le chant des paroles, *Le soleil me paraît ici trop froid*, etc.

Vous partagez tous les regrets du chanteur, et vous vous plaignez avec lui, lorsqu'il demande ce pays bien-aimé où fleurissent ses roses, où vont ses amis, où l'on parle sa langue; puis un frisson parcourt tout votre corps: vous entendez cette voix, qui n'est pas une voix, mais le souffle d'un être qui n'appartient plus à ce monde; vous ressentez toutes les angoisses que donne une prédiction malheureuse, à ces désespérantes paroles : *Le bonheur est là où tu n'es pas!* Schubert a rendu ce passage par un unisson dans les cordes basses; il a bien compris qu'il n'existait aucune harmonie capable de rendre la profondeur de cette exclamation, et qu'il fallait la dire sans autre accessoire que la force terrible de la voix humaine; il a réussi, car, je me le rappelle, toutes les fois que j'ai entendu chanter ce chef-d'œuvre, la lin impressionnait si vivement l'auditoire que les applaudissements étaient remplacés par un morne silence, que la terreur se peignait sur tous les visages, et que chacun semblait demander du regard à son voisin : *Et toi, as-tu trouvé ce pays?*

CHANT DE MIGNON.

« Ne me demande pas de parler; dis-moi de me taire, car « mon secret est un devoir; je voudrais bien te dévoiler l'in- « térieur de mon âme; mais le destin ne le veut pas.

« Le soleil accourt, au moment fixé, pour chasser la nuit, « et la nuit se dissipe: le rocher dur entr'ouvre son sein et « ne cèle point à la terre ses sources profondes.

« Chacun cherche la paix dans le sein d'un ami; c'est là « que l'âme peut verser toutes ses plaintes.

« Mais un serment ferme mes lèvres; un Dieu seul peut les « ouvrir. »

Cette poésie que Goëthe, dans son *Wilhelm Meister*, a mis dans la bouche de Mignon, cet enfant admirable, cet être si rare, si poétique, est sans contredit une des plus ravissantes de l'auteur de *Faust*.

Schubert la chérissait particulièrement; c'est pour cette raison, et c'est encore parce que la mélodie est aussi belle que les paroles, que nous l'avons choisie entre tant d'autres compositions.

Nous adorons la mélodie de Schubert, autant que nous partageons son admiration pour la poésie qui est si naïve, si simple et si mélodieuse.

Dans la petite ritournelle, qui devient la première phrase du chant, le compositeur a peint ce calme, cette tranquillité de l'âme, qui résulte d'un malheur supporté avec patience, avec une résignation divine; il est impossible de rendre une douleur plus profonde, des regrets plus tristes, qu'il ne l'a fait en chantant *Mais le sort ne le veut pas*, et, plus loin, *Un serment ferme mes lèvres*. Schubert a développé une telle force dans l'harmonie, une puissance si extraordinaire dans la rentrée en *mi mineur*, qui est le mode du morceau, que là encore il faut se prosterner devant la grandeur de son génie.

La phrase de la fin, *Un Dieu seul peut les ouvrir*, ramène le motif de, *Le destin ne le veut pas*; et, dans ces deux passages, l'effet est terrible; certes, cette mélodie est une des plus belles pages de Schubert. Goëthe et Schubert! belle réunion, gloire éternelle de l'Allemagne!

LA FILLE DU PÊCHEUR.

Heine était de tous les poëtes celui que Schubert aimait le plus dans les derniers temps de sa vie; les poésies de Heine sont mises en musique par tous les grands compositeurs vivants de l'Allemagne; son nom est aussi connu en France que dans sa patrie; c'est aujourd'hui presque le seul véritable poëte allemand qui existe. Original par la forme, séduisant

Digitized by Google

par son style naïf et classique, riche en images nouvelles, il a plus d'une fois inspiré la muse de Schubert. *A la Mer*, *l'Image*, *la Ville*, *l'Atlas*, le *Chant de Table*, *la Fille du Pêcheur*, comptent parmi les plus belles compositions de ce dernier. Nous aimons par-dessus tout la *Fille du Pêcheur*, morceau ravissant dont nous essaierons de rendre le sens si profondément poétique.

« O belle fille du pêcheur! pousse ta nacelle vers la terre; » viens près de moi et assieds-toi; nous allons causer; viens, » assieds-toi.

» Pose sur mon cœur ta tête délicate, et n'aie pas peur; tu » te confies si souvent et sans crainte à la mer sauvage.

» Mon cœur est tout à fait comme la mer; il a ses orages, » son flux et son reflux, et mainte belle perle repose dans son » fond. »

La mélodie respire toute l'innocence d'une jeune âme qui aime, qui est pénétrée de cet amour naïf, heureux, qui est le premier amour. Le jeune homme appelle sa bien-aimée qui se promène dans une nacelle, et il chante une mélodie dont le mouvement un peu animé rend parfaitement la couleur de la scène, sans qu'il y ait imitation ni du balancement de la nacelle, ni du tableau de la nature.

Pour approcher de la nature, le génie sait toujours trouver le point juste auquel il doit arriver; il se pénètre de la tâche qu'il s'est imposée, et découvre ce secret qui est le don rare d'un petit nombre d'élus; cette inspiration divine qui ne se prépare pas, qu'on n'apprend pas, que ne donne ni le vin de Champagne ni aucune folie, qui arrive directement du Ciel à l'âme. Schubert était favorisé; le Ciel lui envoyait souvent de pareilles inspirations, et l'une des plus belles est la mélodie de *la Fille du Pêcheur*.

Nous n'aimons pas à disséquer les beautés d'une œuvre d'art, comme l'anatomiste dissèque un cadavre; nous nous plaisons, au contraire, à en conserver l'impression dans son entier; mais il y a des beautés de détail qui sont si saisissantes, qu'on ne peut s'empêcher d'y revenir sans cesse avec un nouvel enthousiasme. Telle est, par exemple, la délicieuse transition de *la bémol* en *ut bémol : Pose ta tête délicate là.* Il y a dans cette phrase toute la candeur de la prière d'un jeune homme, toute cette persuasion naïve et bienveillante qui engagera la jeune fille à venir près de lui. La comparaison du poëte, *Tu te confies si souvent et sans crainte à la mer sauvage*, est aussi heureuse que la manière dont Schubert revient en *la bémol*. Il n'y a pas beaucoup de paroles dans cette poésie de Heine, et c'était une tâche bien difficile pour le compositeur d'y adapter de la musique; on dirait un souffle divin qui vous arrive et vous transmet, avec un petit tableau, de grands sentiments; la musique a cette heureuse qualité de prolonger le plaisir que procure ce souffle poétique; et celle de *la Fille du Pêcheur* a tant de charmes, qu'on voudrait la chanter, et la chanter toujours, afin de ne jamais l'oublier.

Si nous n'avons point fait précéder notre article d'une biographie de ce grand artiste, c'est que malheureusement il est mort si jeune et il a tant travaillé, qu'il ne lui est resté guère le temps pour les aventures de la vie artistique; c'est qu'il était si bon, si simple, si modeste, qu'il mettait tout son bonheur dans le travail, et qu'il se contentait du peu de profit qu'il en retirait.

Schubert naquit en 1795, à Vienne, où il mourut en 1828; il fut élevé dans un séminaire, et ses heureuses dispositions se développèrent si rapidement, qu'il se forma presque seul. Voilà toute sa biographie. Mais le trésor qu'il nous laisse n'en est pas moins riche, et nous admirons toujours, dans les immortelles mélodies qu'il nous a léguées, le reflet de son âme généreuse et grande, de la bonté de son cœur, de la noblesse et de la chaleur de ses sentiments.

Henri PANOFKA.

ROMAGNESI.

Par notre temps d'industrialisme, d'art commercial, la physiologie de l'éditeur de musique n'est point à dédaigner pour l'observateur, le critique moraliste. Les hommes qui ont publié *Guillaume Tell* et *Robert le-Diable* sont quelque chose de plus que de simples marchands de musique : ce sont des hommes d'intelligence, de goût, qui ont compris, prévu, aidé le grand mouvement musical qui pousse à la civilisation européenne et tempère l'âpreté de nos controverses politiques.

Le temps des Estienne, des Toussaint Quinet, des Pankoucke, et de plusieurs autres célèbres libraires, riches de savoir et d'écus, est passé. La librairie fait maintenant du charlatanisme et fort peu de science; elle publie force romans illustrés, des Mémoires apocryphes, et rarement des ouvrages consciencieux. Nous vivons si vite que nous lisons de même, et des livres sans conséquence sont une nourriture suffisante pour nos esprits usés.

Une nation qui ne se plaît plus aux graves lectures doit aimer les arts d'imagination, la musique surtout, qui berce et ranime les sens blasés, comme cela se voit dans l'antique et molle Italie. Or, les éditeurs de musique deviennent des gens importants en France, et surtout dans Paris; et lorsque ces éditeurs se sont montrés, comme celui qui fait le sujet de cet article, compositeurs et chanteurs agréables, ils ont droit à un examen consciencieux de ce qu'ils ont fait.

Vers le commencement de ce siècle, on croyait incompatibles le commerce et les arts; on cria beaucoup contre Ignace Pleyel, qui, compositeur distingué, s'était fait marchand de musique; et ce ne fut que lorsqu'il eut acquis une brillante fortune qu'on voulut bien oublier qu'il s'était fait commerçant.

L'exemple en était donné, le résultat séduisant : les oracles de la science musicale à Paris et même en Europe se lancèrent dans la spéculation; une griffe en forme d'étoile, emblème de l'immortalité, nous révéla dans ses six rayons les noms des Chérubini, Méhul, Kreutzer, Rode, Boïeldieu et Nicolo Isouard, qui se firent éditeurs de leurs œuvres; mais les facultés artistiques l'emportant chez eux sur le génie commercial, ils continuèrent à écrire et fermèrent boutique, ou du moins la cédèrent à un musicien de l'Opéra, qui ne publie pas, je crois, beaucoup de musique nouvelle. De cette demi-douzaine de marchands de musique, illustres représentants de l'école française, cinq ont disparu de ce monde, le sixième est directeur de notre Conservatoire, et plus connu en Europe comme compositeur que comme éditeur.

Romagnesi s'est montré plus conséquent, quoique dans une

Digitized by Google

sphère d'idées musicales moins élevées : il a su faire marcher de front la composition, le chant et le commerce. Romagnesi est une expression de la mélodie française, un génie audacieux pris du point de vue de la romance à trois notes.

La ROMANCE ! quel est celui de nous à qui la romance ne rappelle point quelque souvenir doux et riant, quelques moments de bonheur ? et cependant, si l'on ne peut pas dire de la romance comme Bossuet a dit de Mme Henriette d'Angleterre, la romance se meurt, la romance est morte ! on est forcé de convenir que son astre pâlit. Au reste, les principes de nos droits politiques sont encore en question ; notre inextricable législation, qui s'enrichit chaque jour de quelque pauvre loi, est en contradiction perpétuelle avec nos mœurs, nos habitudes, notre indépendance naturelle, et, qui pis est, avec elle-même ; notre littérature est à refaire ou à renouveler, au dire de quelques esprits, qui, après tout, valent la peine d'être écoutés. Tout passe, tombe et périt : ne nous étonnons donc pas si la romance subit, comme toute chose ici-bas, les caprices de la mode, si elle a ses jours de délaissement comme elle a eu ses jours de gloire, de vogue, de fanatisme.

Ne riez pas avec trop de dédain, superbes producteurs de musique mathématique. La romance a une origine nationale, historique, toute française ; et c'est avec regret que nous la voyons se dénaturer, perdre de sa naïveté, de sa simplicité mélodique et surtout harmonique, et passer enfin quelque peu de mode, après avoir brillé si longtemps d'un éclat resplendissant dans les salons de Paris. Romagnesi, par la publication de son œuvre musicale, ne prétend pas sans doute ramener la romance à sa simplicité primitive, il veut constater son passage dans l'art ; il désire... et, ma foi, je ne saurais mieux faire que de vous donner ici la lettre qu'il m'a écrite à ce sujet et qu'il sera peut-être étonné que je vous communique, car elle n'était pas destinée à la publicité ; mais, ainsi que disaient les anciens priviléges accordés par le roi pour la publication des livres, nous n'y avons rien trouvé qui paraisse devoir en empêcher l'impression.

» Mon cher Blanchard,

» Je vous envoie les deux premières livraisons de ma collection, laquelle a été annoncée dimanche dernier dans la *Gazette musicale*. Vous qui, en fait de romances et chansonnettes, êtes un des bons faiseurs, et qui sans doute vous affligez comme moi de ce déluge de sottises qu'on nous donne tous les jours sous ces titres, vous êtes plus à même que personne d'examiner ce genre de composition dans son cadre restreint, et d'en poser les règles et les conditions.

» C'est dans sa valeur artistique qu'une œuvre d'art doit être appréciée ; aussi est-ce franchement votre avis que je vous demande sur mes ouvrages, plutôt que des louanges banales qu'on accorde sans conséquence à l'importunité, et que le public reçoit comme on les lui donne. Mais ce qui est important pour moi, en ma double qualité d'artiste et de marchand, c'est que l'on parle de ma publication avec quelque intérêt, et surtout que ce soit ceux qui, comme vous, peuvent en parler avec connaissance de cause.

» Je me recommande donc à vos bons soins, et vous prie d'agréer l'assurance du dévouement sincère de votre confrère en Apollon. ROMAGNESI. »

Eh bien ! j'aime mieux cette franchise d'artiste nuancée de naïveté commerciale que cette hypocrisie de tous nos romanciers à la mode, qui se confectionnent eux-mêmes des réclames et des articles louangeurs sur leurs propres ouvrages.

A l'époque où les spéculations de l'harmonie envahissent la science musicale, il n'est pas inutile de parler d'un mélodiste élégant, naturel et facile. D'ailleurs, à l'exception de Rossini, qui a coulé rapidement sa statue en bronze, et se repose après son œuvre immense ; après Meyerbeer, qui semble ciseler la sienne en marbre avec une patience méditative et consciencieuse, nous voyons des hommes de talent et d'esprit dans l'art musical, mais pas un génie, à proprement dire. Au nombre de ces hommes de tact, de goût, de ces musiciens qui ont compris que notre temps est celui des spécialités, on doit distinguer Romagnesi. Certes, ce n'est pas chose si facile qu'on pourrait le croire que de circonscrire pendant trente ans, ainsi qu'il l'a fait, l'inspiration musicale dans l'échelle d'une octave, et d'y créer des chants que tout le monde retient. Il faut avoir écrit beaucoup de mélodies pour savoir combien il est difficile d'en trouver de nouvelles.

D'Aleyrac tenait le sceptre de la romance dramatique ; Domnich, Lamparelli, Plantade père, Dalvimare et Blanchini exerçaient sans conteste le même pouvoir dans le domaine de la romance de salon, lorsque, timidement et peu à peu, Romagnesi se glissa dans le temple de la célébrité, y monta en chaire et prêcha sur la romance avec succès ; et cela pendant que Mmes Hortense de Beauharnais, reine de Hollande, duchesse de Saint-Leu ; Sophie Gail, Duchambge ; MM. Panseron, Brugnière, Amédée de Beauplan, Labarre et beaucoup d'autres se pressaient à la porte dudit temple, dans lequel ils finirent par être admis. Mmes Damoreau, Malibran, MM. Masini, Clapisson, Monpou et beaucoup d'autres compositeurs qui ne se sont pas spécialement attachés au genre de la romance, et qui n'en ont fait que par caprice ou par circonstance, semblent avoir cédé le pas à Mlle Loïsa-Puget ; elle a la vogue, et cela dit tout. Mais revenons à celui qui obtint justement et jouit de cette même vogue pendant si longtemps.

Ce fut vers 1807 que Romagnesi commença à se faire connaître comme chanteur et compositeur de romances dans le monde musical. Sa voix faible, juste, d'un timbre flatteur, mais d'une étendue très-limitée, convenait, par cela même, à la romance, qui, par un contraste assez singulier des choses héroïques, guerrières et violentes qui se passaient alors, était tendre, langoureuse et pastorale. Après avoir préludé par une demi-douzaine de mélodies assez insignifiantes, Romagnesi chanta et publia l'*Attente*, qui obtint beaucoup de succès. L'*Attente* est un de ces chants qui ont l'heureux privilége de ne pas vieillir. Plus de trente ans ont passé sur cette jolie romance, et elle semble faite d'hier, moins la recherche harmonique qui caractérise les productions modernes en ce genre. Il existe un accord parfait entre les paroles et la musique de cette petite pièce, qui est d'une expression vraie et bien sentie. Le mérite de la romance, c'est d'exprimer les sentiments qu'éprouve tout le monde, c'est-à-dire tout le monde qui sent avec délicatesse. C'est cette vérité d'expression, cette simplicité de chant, cette pensée tendre et mélancolique, cet accompagnement facile, exempt d'harmonie tourmentée, ce lieu commun d'amour dit avec distinction, cette absence

Digitized by Google

d'ambition vocale, cette pudeur, cette décence de mots, cette mélodie franche, et qui se grave tout d'abord dans la mémoire; c'est enfin l'union intime des paroles et de la musique, qui font de la romance une production éminemment française. Toutes ces qualités à peu près se trouvent dans l'*Attente*, cette charmante étincelle musicale qui pour moi, comme pour tant de personnes sans doute, réveille les plus doux souvenirs. *Ma Belle est la belle des belles*, d'Armand Gouffé, et *Ça fait toujours plaisir*, de l'abbé de l'Attaignant, sans réunir les conditions de la romance comme la précédente, furent des chansonnettes qui, par les théâtres de vaudevilles, obtinrent bientôt les honneurs de la popularité. Sur une charmante chanson de Desaugiers, intitulée *le Plaisir*, il fit un canon à deux voix égales, qui atteste des études sévères en musique, si ce canon n'est pas fait comme M. Guillaume dit qu'il faisait la couleur de ses draps, dans l'*Avocat Patelin*, avec son teinturier.

Minuit est un autre canon aussi à deux voix et en *mi* bémol, d'une large et belle facture mélodique, et d'une correction harmonique irréprochable. Les paroles de ce morceau fantastique, mais non romantique, sont tirées du roman intitulé *le Moine*, par Lewis, et ont inspiré au compositeur un duo d'un beau caractère, et digne de figurer à côté de la sombre ballade du *Moine* de Meyerbeer. Puis, immédiatement après ce morceau en style sévère, vient, dans le premier volume de l'œuvre musicale du compositeur, la charmante romance : *Je ne sais plus ce que je veux*, plus connue sous ce titre, *Depuis longtemps j'aimais Adèle*, chant fatigué par les mille voix de la popularité; et puis cette foule de mélodies qui n'ont pas été populaires : l'*Indécision*, dont le compositeur s'est fait lui-même les paroles, car il est parfois aussi poëte élégant; puis, *Faut l'oublier*, l'*Ignorante*, *Ce que j'éprouve en vous voyant*, *Paris et le Village*, charmante chansonnette usée par le vaudevillisme, qui n'a pas moins vulgarisé la jolie romance chevaleresque, *Ah! si ma dame me voyait!* dont la parodie s'est même emparée pour provoquer le rire au sujet du meurtre de la belle écaillère par un autre Othello, pompier de profession.

Il faudrait donner ici un trop long catalogue, si nous voulions citer tous les airs de Romagnesi qui obtinrent un succès brillant, et qui sont devenus des mélodies classiques et pour ainsi dire nationales, comme celles d'un autre compositeur, homme de lettres et critique assez consciencieux, dont nous vous laissons deviner le nom, et que nous ne voulons pas trop élogier, ainsi que dit Montaigne, quoiqu'il soit notre plus intime ami.

Le chemin qu'a parcouru Romagnesi dans la vie est pittoresque comme toute carrière d'artiste. Descendant d'un comédien italien qui vint en France sous Louis XIV; petit-neveu de l'homme de lettres, auteur d'un *Samson* qui est resté longtemps au théâtre, et de beaucoup d'autres ouvrages dramatiques; fils d'un peintre assez distingué, Romagnesi est né à Paris le 4er septembre 1783. A huit ans il était enfant de chœur dans l'église de St-Séverin, où Choron était maître de chapelle amateur, quoiqu'il n'eût que vingt ans. C'est sous cet excellent professeur et avec Monge que Romagnesi étudia l'art du chant et les mathématiques. Il était assez avancé dans cette science pour concourir comme élève à l'École polytechnique en 1795; mais il ne fut point admis, car la loi qui fut rendue alors fixait à seize ans l'âge des concurrents pour être reçus; Romagnesi n'avait que douze ans. Il continua d'étudier la musique avec ardeur; mais comme l'harmonie ne florissait pas absolument en Europe, que force dissonances régnaient dans la société d'alors, notre jeune mélodiste alla étudier de près ces dissonances à l'armée de l'ouest, dans la Vendée, en 1799. Il revint à Paris, essaya de la carrière du commerce, puis entra comme employé dans l'agence des receveurs généraux. Au commencement de 1805, il fut nommé lieutenant dans les équipages militaires de l'armée des côtes de l'Océan, où se préparait de nouveau la descente en Angleterre. Six ans avant, le général Bonaparte, avec Wolfe Tone, Kilmaine et Grouchy préparaient dans ces mêmes lieux la même expédition qui a fait dire à Napoléon à Ste-Hélène : — Si au lieu d'aller en Égypte j'avais été en Irlande, je changeais les destinées du monde... Au reste il ne s'agit point ici des destinées du monde, mais bien de celles de la romance et de Romagnesi.

L'Angleterre, voulant faire une petite diversion aux projets d'invasion que méditait le premier consul, lui mit l'Autriche et la Russie sur les bras, et lui, ainsi que le conseille, dans le *Médecin malgré lui*, Sganarelle à sa femme, les mit par terre. Romagnesi fit partie de cette petite expédition qui eut pour dénouement la bataille d'Austerlitz; il fit cette campagne de 1805 en qualité de secrétaire de M. le comte Daru, alors surintendant de la maison de l'empereur, et intendant des provinces conquises. Notre tendre et doux ménestrel, ne s'entendant pas trop avec un intendant qui était d'un caractère violent et emporté, accepta une place que lui offrait le duc de Feltre, qui se trouvait là, car, suivant les us et coutumes de ce temps, et, d'après la volonté du maître, le ministre de la guerre alors suivait et administrait l'armée aux lieux où elle opérait. Romagnesi, séjournant à Vienne, ne pouvait manquer d'y accomplir un devoir sacré de religion musicale : il alla voir le grand prêtre de l'art, Haydn, qui le reçut fort bien, ainsi que d'autres artistes et amateurs français.

Nous avons vu Romagnesi enfant de chœur à huit ans, postulant à l'École polytechnique; obligé de se faire copiste de musique, en 1796, pour nourrir son père qui était devenu aveugle : il se fit presque homme de lettres avec Desaugiers, Fabien Pillet, etc., militaire, négociant, comptable et toujours troubadour; le voilà bureaucrate, employé au ministère de la guerre en 1807, et s'occupant, plus que jamais, de musique et de composition. Il étudia cette dernière partie de l'art avec Cambini, qui, le premier, nous fit connaître, en France, les symphonies d'Haydn. Cambini était un violoniste élégant et compositeur plus gracieux que profond. S'il n'a pas initié Romagnesi aux mystères du contrepoint et de la fugue, son talent agréable et facile s'est reflété sur celui de son élève et l'a fécondé.

De 1816 à 1822, après avoir quitté l'administration pour se livrer tout entier à l'art musical, notre compositeur se sentit travaillé de l'ambition d'arriver au théâtre, de faire jouer un opéra. Ce n'est qu'avec amertume qu'il parle de toutes les tribulations que lui firent subir MM. les sociétaires du théâtre royal de l'Opéra-Comique secondés de tous les gentilshommes ordinaires et extraordinaires de la chambre du roi, à la tête desquels se trouvait M. le *duque* d'Aumont.

Digitized by Google

C'est chose curieuse, au reste, que toutes les traverses, les désappointements qui attendent un compositeur doué de quelque dignité qui entre dans la carrière du théâtre.

Grétry, dans ses Mémoires, nous a donné une esquisse de toutes les intrigues, de tous les dégoûts qu'il eut à subir pour arriver à se faire jouer, et les choses sont fort peu changées depuis Grétry. Je pourrai bien vous dire un jour l'histoire d'un opéra non représenté qui offre un cadre de portraits de directeurs, d'auteurs, de compositeurs et d'acteurs fort piquant, je vous le jure.

Romagnesi, après maintes traverses et péripéties pendant quatre ans, parvint donc à faire jouer au théâtre Feydeau un opéra en trois actes, intitulé *Nadir et Selim*, dont le libretto est de M. Justin Gensoul. La musique, il faut le dire avec franchise, n'a pas une grande portée dramatique : cela manquait, autant qu'il nous en souvient, par l'instrumentation, qui, au reste, n'était pas encore arrivée aux progrès qu'elle a faits depuis. Par une singularité qui ne s'explique pas dans un homme qui a trouvé tant de mélodies neuves, gracieuses et originales, le compositeur, ayant une romance de situation à faire dans son ouvrage, a été prendre la chanson du *Montagnard émigré*, de M. de Chateaubriand, qu'un nommé Bénard mit en musique il y a au moins trente ans, et il l'intercala dans sa partition. L'ouvrage eut un succès d'estime, et fut retiré après quinze représentations. En 1830, notre léger et spirituel compositeur eut une velléité de rentrer dans la lice dramatique, et donna, en société avec l'auteur du *Chalet*, un opéra-comique de circonstance, intitulé : *Trois jours dans une heure*. Après ces deux ouvrages dramatiques, il semble s'être dit avec le bonhomme La Fontaine :

Ne forçons point notre talent,
Nous ne ferons rien avec grâce.

et reprenant le paisible commerce des notes, Romagnesi publie sa collection de romances, de nocturnes et de chansonnettes, en trois volumes, œuvre complète, qui aura autant de succès qu'elle en a obtenu en détail ; revue rétrospective des souvenirs les plus doux de notre vie intime et musicale.

Henri BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Une audition se prépare à l'Opéra pour M. de Raelx ; les chœurs répètent avec activité quelques scènes de la *Vendetta*, tel est le titre de l'ouvrage dont il vient d'écrire la partition. Le succès que ce jeune compositeur a obtenu à Naples, avec son *Lara*, où Duprez était si admirable, lui impose une grande tâche ; car il ne doit pas vouloir paraître avoir moins fait pour son pays que pour l'étranger. Au reste, Duprez est encore là pour le secoender ; et par un rare bonheur il trouvera un ami dans son interprète.

*** Mme Dorus-Gras a témoigné le désir de chanter encore son rôle dans *Benvenuto Cellini* à son retour de Tours, où elle est allée passer huit jours.

*** Levasseur est passé de Bordeaux à Toulouse, où il a fait sa première apparition par le Bertram de *Robert-le-Diable* ; inutile d'ajouter qu'il a été parfaitement accueilli, sans effacer toutefois le chanteur Rey, qui était en possession de ce rôle au théâtre du Capitole.

*** Suivant sa généreuse habitude, M. Liszt a donné à Milan un concert au profit des pauvres. Pour les artistes de cœur comme lui, ce sont ces soirées-là qui rapportent le plus.

*** Le bruit court dans le monde des foyers et des coulisses que le baron Taylor va être nommé *inspecteur-général des théâtres de France*. Il paraîtrait, si la nouvelle est vraie, que l'autorité compte la musique pour un zéro dans *l'art dramatique*, puisqu'on mettrait les théâtres sous la haute main d'un homme tout à fait étranger à *l'art musical*.

*** La grande partition du *Requiem* de M. Berlioz, que nous annoncions dernièrement, vient enfin d'être livrée au public. L'édition de cet important ouvrage est excessivement soignée et d'une correction irréprochable.

*** Notre collaborateur, M. Alexandre Dumas, est de retour à Paris, après une excursion littéraire en Allemagne.

*** Mlle *Bincourt*, jeune cantatrice, élève de M. Garandé, vient de donner onze concerts dans diverses villes d'Angleterre, ainsi qu'à Dieppe et à Boulogne. Sa voix et son talent ont obtenu un succès flatteur.

*** Mlle Guénée, jeune et jolie pianiste, premier prix du Conservatoire, vient de donner un concert à *Lyon*, où elle a excité l'enthousiasme. Elle a annoncé un second concert qui, suivant toutes les apparences, attirera autant de monde que le premier.

*** Le célèbre *Bériot* est arrivé à Paris, et il y restera jusqu'à la fin de décembre ; il s'occupe de la publication de douze grandes études brillantes pour le violon, qui sont, dit-on, d'une difficulté immense, et qui lui feront le plus grand honneur ; il les regarde comme son chef-d'œuvre. Mlle *Pauline Garcia*, la sœur de l'immortelle *Malibran-Beriot*, arrivera ici le 17, et doit passer tout l'hiver à Paris. Espérons que M. *Dupouchel* trouvera un moyen d'attacher à l'Opéra cette jeune cantatrice, qui promet de remplacer dignement sa sœur trop tôt enlevée à l'art.

*** De tous les exécutants de talent sur le violon, c'est sans doute M. *Ghys* qui voyage le plus : après avoir parcouru la Russie et toute l'Allemagne, où il a eu beaucoup de succès, il vient de sacrifier huit mois à visiter nos provinces, il y a été beaucoup applaudi. Nous espérons entendre M. *Ghys* bientôt dans un concert qu'il doit donner à Paris, et nous nous proposons de nous occuper de lui comme violon et comme compositeur.

*** Nos voisins d'outre mer vont enfin faire connaissance avec les beautés du chef-d'œuvre de Rossini ; on répète *Guillaume Tell* à Drury-Lane. Le rôle d'*Arnold* sera chanté par Braham, c'est Mme Albertazzi qui se charge du rôle si court, et pourtant si fidèle de *Mathilde*.

*** Une jeune artiste appréciée dans les concerts de Paris, Mlle Méquillet, est partie pour Naples ; elle passera la saison en Italie.

*** De fortes réclamations se sont élevées depuis long-temps, et recommencent avec plus d'énergie contre le droit des pauvres, impôt non moins odieux qu'absurde, qui obère les entreprises théâtrales, et doit surtout entraver celles qui sont consacrées à la musique ; car celles-là n'auraient pas trop de toutes leurs ressources pour faire face aux énormes dépenses qu'entraîne l'exécution des œuvres lyriques. Qu'on mette un impôt sur les bénéfices des théâtres, cela se comprend ; mais qu'on fasse contribuer la détresse même, qu'on prélève le *dixième de la recette brute*, même quand cette recette est insuffisante pour couvrir les frais journaliers, c'est un de ces non-sens que l'on ne concevrait pas, si l'on ne se rappelait le mot si juste de La Rochefoucault : *Tout arrive en France*. Espérons donc que la suppression de cet impôt inqualifiable *arrivera* enfin.

*** Mme Damoreau est éloignée du théâtre par une grave maladie qui s'est déclarée au sortir d'une représentation, où elle fut saisie, en quittant la scène, d'un frisson et de douleurs aiguës ; une abondante saignée a dissipé toute crainte pour ses jours ; mais il est impossible de présager l'époque où elle pourra reprendre l'exercice de son art. Nous faisons des vœux bien sincères pour qu'elle se rétablisse cette fois plus promptement qu'il y a deux ans après une maladie semblable, dont les suites furent marquées par une altération sensible de cette voix jusques-là si souple et si pure.

*** Le début de Lafeuillade a eu lieu au même théâtre des Arts, dans *Mazaniello*. Les dilettanti rouennais ont vivement applaudi les notes pures de sa voix de haute-contre ; et attendent de vives jouissances musicales de la réunion de deux chanteurs aussi distingués que le débutant et Andrieu.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 42.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 24 OCTOBRE 1858.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Deuxième Lettre sur l'état de la musique en France, par DARJOU. — Weber et Koerner, par LEGOUVÉ. — Curiosités musicales. — Nouvelles.

DEUXIÈME LETTRE

SUR L'ÉTAT DE LA MUSIQUE EN FRANCE,

A. M. Joseph d'Ortigue.

Besançon, 1er septembre.

Vous connaissez, mon ami, cette charmante comédie de Picard intitulée *la Petite Ville*. Pour bien apprécier l'exactitude des portraits, la finesse des observations que renferme ce spirituel tableau de la vie provinciale, il suffit d'aller vivre quelques heures dans une petite localité éloignée de Paris, étrangère au mouvement des idées et au tourbillon des affaires. On y reconnaît tous les personnages de la pièce, on en trouve de nouveaux, et on a devant les yeux une collection d'originaux ou de caricatures parmi lesquels, hélas! il faut souvent compter les musiciens ou amateurs de musique.

C'est, toutefois, un spectacle plus triste que piquant, une étude plus pénible que curieuse. Parmi ces types singuliers d'artistes vous ne rencontrerez pas un Crespel, vous n'apercevrez pas une de ces silhouettes fantastiques qu'Hoffmann a si délicatement crayonnées. Ce sont tout simplement des hommes médiocres, qui ont de petites passions et de grands ridicules; des artistes sans goût, qui imprègnent de leur ignorance tout ce qui les approche, et consomment autour d'eux, sans le savoir et avec une imperturbable confiance, la ruine de la musique.

A ne lire que les récits officieux que nous apportent les feuilles de province, à ne considérer que le bruit que font certains charlatans dans le prétendu but de populariser la musique, on croirait que l'art est dans un état satisfaisant et dans une voie de progrès. Aussi, vous pensez peut-être que je suis un esprit chagrin, que je jette mal à propos des cris d'alarmes, et que tout est pour le mieux dans ce meilleur des mondes. Je conviens qu'il y a actuellement de grands éléments d'avenir pour la musique, mais seulement en dehors de la plupart des artistes, des amateurs et des hommes qui sont chargés de l'enseignement.

Comme vous, j'ai cru remarquer que la nécessité d'introduire la musique dans l'éducation était généralement reconnue, et que l'attention des hommes éclairés se portait sur ce point. Comme vous, j'ai cru distinguer à l'horizon ces phénomènes qui annoncent l'aurore; mais, soyez-en convaincu, tous les efforts seront sans résultats, les lois et les décrets universitaires qui prescrivent l'enseignement de la musique seront sans effet, si on ne songe pas d'abord à donner aux artistes les lumières qui leur manquent.

Ce sont là des vérités qui paraîtront dures, et qu'il est temps cependant de révéler. La plaie de la musique est dans le corps des artistes. Dans les grandes villes, le mal n'est pas le même que dans les petites, mais il est grave partout et d'une guérison difficile.

Dans les grandes villes, je vous l'ai dit, les amateurs sont disséminés, les réunions difficiles; et l'esprit d'association, qui

Digitized by Google

vivifie les arts n'y existe pas. Là, le musicien a un négoce, un commerce, dont l'objet est la leçon de musique; on n'a de rapports avec lui que pour acheter ce qu'il vend, son temps, ses pianos, etc. Cet homme n'a ni prétentions, ni ridicules, car il n'est pas artiste.

Dans plusieurs petites villes, c'est un tout autre type : l'ennui ou le désœuvrement, la rareté des distractions, l'absence des affaires, la facilité des communications donnent plus d'importance au professeur de musique; il est l'âme des réunions, l'ornement indispensable des salons, où on le choie, on le caresse, on le flatte. Arbitre des discussions musicales, il prononce avec aplomb de sots jugements que ses auditeurs ratifient. Tout le monde approuve en musique ce qu'il dit, pense comme il pense; on a dans cet artiste une confiance entière, qui serait bien placée s'il avait les deux seules qualités qui lui manquent, le goût et le savoir.

Je me hâte de vous dire que je n'entends pas étendre ces réflexions à la généralité des artistes; je sais que dans les grandes et dans les petites villes on trouve des hommes honorables et dévoués, mais je crois que mes observations sont justes en ce qui concerne la plupart des professeurs de musique en province : les uns sont indifférents ou cupides, les autres fats ou ignorants. Vous allez lire, dans la suite du récit de mon excursion, des faits qui confirmeront ce que j'avance; j'omettrai cependant, et à dessein, de citer les noms ou de désigner les personnes, voulant éviter ainsi de blesser ces susceptibilités d'artistes, les plus vives et les plus rancunières de toutes; d'ailleurs, chacun reconnaîtra facilement dans ce tableau la place qu'il occupe.

Je vous parlerai d'abord de Gray. Cette ville, qui m'a rappelé celle où Picard a placé le lieu de sa scène, est très-renommée en Bourgogne pour ses moulins et sa société philharmonique. On m'avait assuré que la musique y était cultivée avec zèle et avec succès; on m'avait même affirmé que M. et Mme Pradher avaient choisi cette ville pour leur séjour et leur retraite, à cause des grandes jouissances que la musique devait leur procurer. enfin on m'avait beaucoup vanté le goût et le talent des nombreux amateurs de cette petite localité. Je n'hésitai pas alors à me renfermer pendant une nuit dans une infâme patache, d'où je descendis à Gray, brisé et meurtri.

M. le docteur Lamarche, président de la Société philharmonique, m'accueillit avec beaucoup de bienveillance et m'invita à entendre une répétition le soir même de mon arrivée. Ce fut l'heure où s'évanouirent toutes mes illusions. Représentez-vous une vingtaine d'amateurs (au lieu de quatre-vingts dont on m'avait parlé à Dijon) se disputant pendant trois quarts d'heure sur de misérables questions de préséance. L'un prétendait au droit exclusif de jouer les solos de flûte; l'autre, à qui on confiait ordinairement une partie de second violon, voulait cette fois être placé parmi les premiers. Celui-ci se plaignait de l'administration de la société; celui-là, du choix des morceaux pour le prochain concert. La discussion fut orageuse et confuse; tous les honorables membres parlaient à la fois, c'était un tohu-bohu universel; enfin, le président, après délibéré avec les membres du conseil, agita sa sonnette et annonça d'une voix émue que pour cette fois on allait se séparer; mais que si le désordre continuait, il se verrait forcé de dissoudre la société.

Vous le voyez, l'harmonie ne régnait pas parmi les membres de la Société philharmonique de Gray. On avait placé sur les pupitres la messe en *fa* de Mozart; on se retira sans avoir pu en balbutier quelques mesures.

J'interrogeai un des exécutants sur la composition et le programme ordinaire des concerts de la société. Il me cita les noms d'Auber, de Hérold; m'apprit qu'on exécutait les ouvertures du *Pré-aux-Clercs*, du *Maçon*, je crus même entendre prononcer le nom de Beethoven! Vous imaginez-vous l'effet que doit produire une symphonie avec trois violons, deux altos, deux ou trois violoncelles, une contrebasse, plusieurs flûtes, clarinettes, etc., etc.?

Ab uno disce omnes. Voilà les éléments dont se composent presque toutes les sociétés philharmoniques; voilà le goût qui les dirige, le zèle qui les anime. S'il y a des exceptions, elles sont rares. A Dieu ne plaise que je veuille décourager les hommes qui se réunissent dans le but louable de faire ou d'entendre de la musique! Je voudrais seulement les convaincre que c'est pour ainsi dire un sacrilége que de compromettre par une exécution incomplète ou inexacte les œuvres du génie.

Ah! si ces hommes aimaient vraiment la musique, s'ils voulaient la faire aimer et la rendre populaire, ils procéderaient d'une tout autre manière. Au lieu de porter, comme Oza, une main téméraire sur l'arche sainte, au lieu d'entreprendre effrontément l'exécution des plus grandes compositions, ils commenceraient d'abord par essayer leurs forces sur des morceaux très-faciles et en rapport avec leurs moyens. On a adapté, dans la plus grande partie de l'Allemagne, des compositions appropriées spécialement aux orchestres peu nombreux, aux exécutants peu exercés. Pour la musique d'église, par exemple, on a les *missæ rurales*, destinées aux simples villages. Les amateurs, les artistes se réunissent souvent; ils font de la musique leur distraction ordinaire, c'est l'étude qui occupe et qui charme tous leurs loisirs; ils cultivent de préférence la musique vocale. Ils ont des chœurs d'une extrême facilité, qu'ils exécutent consciencieusement, Et, le dimanche, ils font retentir la voûte de l'église d'accords simples mais harmonieux.

J'ai toujours été frappé de la grande simplicité des morceaux destinés, en Allemagne, à former le fond de la musique populaire. Dans les églises, ce sont des chorals syllabiques composés de notes d'égale valeur. — Dans les colléges, ce sont des chants à 3 ou 4 parties, d'un rhythme bien marqué et d'une intonation facile. — C'est, je crois, le compositeur Schnabel qui, étant maître d'école dans un village de la Silésie, parvint, en peu d'années, à enseigner la musique à une centaine de jeunes gens qui purent alors aborder progressivement les grandes compositions de Bach, de Haendel et de Mozart. Qu'il y ait un homme en France, un seul, qui essaie de s'appliquer pendant dix ans avec zèle, avec intelligence, non-seulement à enseigner la musique aux enfants de la ville, mais encore à la leur faire aimer; qu'il développe le goût de ces petits enfants; qu'il les réunisse le dimanche à l'église pour chanter cette musique calme, posée, soutenue et solennelle, qui forme le cœur en même temps que la voix. Après plusieurs années de soins, de fatigues et de persévérance, cet artiste recueillera infailliblement le fruit de ses peines et la juste récompense de son travail; il aura formé

Digitized by Google

une société ou plutôt une famille philharmonique, composée d'amis vrais et intelligents de l'art musical.

J'ai exprimé ces idées à Gray et ailleurs, je n'ai converti personne; on a eu une excuse pour chacune de mes critiques, et plus d'un motif pour ne pas suivre mes conseils. Les uns, à qui j'essayais de persuader que l'amélioration progressive du chant d'église devrait les occuper d'abord, m'ont interrompu pour me dire qu'ils se proposaient de faire exécuter prochainement la grand'messe du sacre de M. Cherubini. Les autres, à qui j'énumérais les bienfaits et les résultats d'un enseignement gratuit de la musique, m'ont répondu qu'ils regrettaient de n'avoir pas le temps de s'y consacrer. Et ces mêmes hommes trouvent le temps nécessaire pour des réunions musicales sans objet, sans utilité, sans charme pour eux-mêmes et sans profit pour l'art!

La société philharmonique de Gray m'a donné l'occasion de revenir sur ces questions que j'avais déjà traitées dans ma précédente lettre, mais qu'il m'a paru important d'approfondir.

Avant de quitter cette petite ville, j'ai inscrit sur mes tablettes le nom de M. Widor, organiste très-distingué, à qui il ne manque qu'une volonté plus ferme pour diriger dans une meilleure voie les amateurs de sa ville.

A Dôle, j'ai pu me consoler du désappointement que je venais d'éprouver à Gray en entendant M. Muller, organiste d'un talent remarquable et d'une instruction musicale peu commune.

C'est un de ces hommes qu'un penchant irrésistible a poussés vers l'étude d'un art, et qui ont eu pour suivre leur vocation à triompher des plus grandes difficultés. M. Muller était ouvrier ébéniste à Strasbourg, et a exercé cette profession jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Quoiqu'il se soit livré très-tard à l'étude de l'orgue, il n'a pas moins acquis une exécution assez brillante, une connaissance parfaite des ressources de son instrument et beaucoup de facilité pour l'improvisation. Je ne me suis arrêté qu'un jour à Dôle, et je n'ai pu y entendre d'autres artistes. J'ai su seulement qu'il y existait un cours gratuit, fondé et dirigé par M. Lami, ancien magistrat, qui a adopté l'excellente méthode de M. Wilhem. Tout ce que j'ai pu conclure des divers renseignements qu'on m'a donnés, c'est qu'on faisait à Dôle peu de musique, mais que le choix en était bon et l'exécution satisfaisante.

Il me reste à vous parler de Besançon, que je vais quitter dans quelques heures. C'est une ville dont la nationalité me semble encore vague et mal établie. Non-seulement la domination espagnole y a laissé des traces profondes que deux siècles n'ont pas effacées, mais encore le voisinage de la frontière a décidé une foule d'étrangers à se fixer dans cette ville. Ce mélange d'hommes qui n'ont pas la même patrie, qui ont des mœurs et des usages si divers, a dû exercer une fâcheuse influence sur les arts. Aussi ai-je remarqué tout d'abord, et comme un fait caractéristique, que le goût du chant, si naturel à l'homme, n'existait pas à Besançon. Personne ne chante dans cette ville, ni l'ouvrier à son travail, ni même l'ivrogne au cabaret; et parce qu'il m'arrivait chemin faisant de fredonner à voix basse un motif, on me montrait au doigt comme un extravagant. M. Roncaglio, organiste de la cathédrale, est chargé d'un cours gratuit qui est suivi par soixante enfants. C'est bien peu pour une ville où on compte 30,000 habitants.

La musique, c'est le bien du peuple, la jouissance du pauvre: et cependant elle s'est réfugiée, à Besançon, dans les salons de l'aristocratie, où elle fait, à ce qu'il paraît, triste figure, malgré les efforts d'un jeune amateur, M. Crestin, qui a tenté sans succès de grouper autour de lui les artistes les plus habiles.

Je ne saurais donner le nom de musique à l'ignoble charivari que j'ai entendu dans la cathédrale de Besançon. Si Choron vivait, il répéterait avec moi que c'est l'*abomination de la désolation dans le lieu saint*. Trois ou quatre mauvais violons, un cor, une flûte, deux violoncelles, des timbales essayant de marier leurs sons avec la voix majestueuse de l'orgue, et les cris discordants de quelques chantres et enfants de chœur, voilà ce qui constitue à Besançon la musique sacrée. J'aimerais mieux mille fois les voix rauques des chantres et les sons inégaux du serpent.

Les morceaux que j'ai entendus m'ont paru d'une forme surannée et dépourvus de toute expression religieuse. L'organiste joue, et les chantres chantent l'antique et vénérable plain-chant avec une précipitation qui le défigure. Cet organiste a fait placer dans son orgue une grosse caisse et des cymbales, dont il fait un fréquent usage sans doute pour réveiller les auditeurs qui subissent l'influence somnifère de sa musique. Je ne trouve pas d'expression pour caractériser cette *orgie musicale*. Et ce scandale a lieu tous les dimanches dans l'une des belles églises de France, en présence d'un clergé très-distingué sous d'autres rapports, et d'un des membres les plus éclairés de l'épiscopat français! L'âme se ternit et le cœur se dessèche au souvenir d'un pareil désordre. On s'abandonne involontairement à cette triste pensée, que tous les efforts des vrais amis de la musique viendront échouer contre le mauvais goût qui enfante ou tolère de semblables abus.

F. DANJOU.

WEBER ET KŒRNER.

La plus belle de toutes les poésies lyriques sera toujours, selon nous, celle qui excite un peuple à la défense du sol natal; Tyrtée nous semble plus grand que Pindare. Cette lyre guerrière et protectrice est sœur de la lyre civilisatrice d'Orphée et de Linus; l'une enseigne aux hommes les arts, la religion, la paix; l'autre, la guerre; l'une crée les nations, l'autre les défend. Les odes d'Horace, avec leur petite philosophie de vin de Falerne, et nos élégies intimes et personnelles, sont bien mesquines à côté de cela.

L'Europe a cependant eu depuis cinquante ans deux beaux exemples de la poésie se réalisant en actions, de la parole devenant épée; en France, *la Marseillaise* et *le Chant du départ*: en Allemagne, *Lyre et Glaive*, par Weber et Kœrner; car c'est un fait remarquable que toutes les fois que la poésie s'est mise à la tête d'une grande guerre nationale, elle a toujours pris la musique pour collègue de commandement, et elles marchent ensemble en mêlant leurs voix; les masses ont besoin de chanter ce qu'elles sentent; la parole est pour l'individu, le chant pour les peuples; et c'est ce qui expliquerait peut-être pourquoi Béranger, ce pénétrant observateur, a fait

Digitized by Google

des chansons de ses odes; il popularise sa muse, en la faisant plus modeste.

Admirez au reste comme un grand sentiment patriotique, comme cette idée d'être le traducteur de la pensée de tout un peuple, soutient et vivifie l'inspiration; grâce à cela, Rouget de Lisle, qui n'était ni poëte ni musicien, a fait un chef-d'œuvre immortel de poésie et de musique.

Les victoires de l'empire furent plus éclatantes que celles de la république; mais la liberté seule peut faire jaillir de ces chants sublimes et nationaux. Dès que notre génie militaire devint l'instrument de l'ambition d'un seul homme, la lyre se tut, le tambour fut la seule musique de nos armées, Tyrtée traversa le Rhin, et alla combattre avec l'Allemagne; car là était la cause de la liberté. L'Allemagne se souleva contre nous en 1813, comme nous nous étions soulevés contre l'Europe, et deux hommes de génie, Weber et Kœrner, lui firent sa *Marseillaise* et son *Chant du Départ*, sous le titre de *Lyre et Glaive*. Ce nom dit tout, ce nom est aussi beau que le but, et l'hymne est aussi beau que le but et le nom.

Lyre et Glaive est un recueil qui se compose de six chœurs à trois ou à quatre voix, et de mélodies à une seule. En tête, plaçons d'abord le sauvage et terrible chœur des hussards de la Mort, commandés par Lutzow. Rien de plus énergique comme parole; rien de plus pittoresque comme musique.

« Qui brille là-bas dans la forêt, aux rayons du soleil? quel bruit éclate?

» Je l'entends approcher, approcher.....

» Ce que je vois descend en rangs sombres, et des cors bruissants retentissent et remplissent l'âme d'épouvante.

» Si l'on interroge ces noirs compagnons..... c'est la chasse sauvage et téméraire de Lutzow. »

On ne peut se représenter par la pensée tout ce que Weber a mis de terreur dans ce morceau. C'est d'abord un *six-huit* précipité, à toutes notes égales, et à *mezza voce*, avec des *crescendo* qui montent et qui s'éloignent tout à coup; on croit entendre le galop sourd et serré d'une troupe de cavaliers dans le bois, ils paraissent et disparaissent; l'effroi vous saisit malgré vous, quand soudain la mélodie s'arrête pendant près d'une mesure, et une voix qui parle (*parlando*) demande quels sont ces noirs chasseurs. Nouveau silence.

Les deux parties de ténor et la première basse se taisent, et la seconde basse dit seule avec solennité, et en mettant une blanche pointée pour chaque mot... *Das ist* (c'est, c'est); puis tout à coup, avec une impétuosité terrible, et sur la phrase de chant la plus effrayante, les quatre parties reprennent ensemble.

C'est la chasse sauvage de Lutzow! quel tableau!... on voit mille cosaques de l'Ukraine déboucher à triple galop du bois dans la plaine, et se précipiter avec d'horribles cris mêlés au cliquetis du fer et au bruit des instruments de cuivre! et tout cela a six lignes de musique.

Parmi les autres chœurs, celui qui a pour titre, *à mon Épée*, est un chef-d'œuvre d'énergie, et *la Prière* est un hymne plein de solennité et de gravité religieuse.

Deux choses encore nous frappent vivement dans ces beaux chœurs, et marquent nettement la différence des deux peuples d'Allemagne et de France. Quand notre république jeta à l'Europe *la Marseillaise* pour défi, nous n'étions rien que des républicains; plus de religion; Voltaire et la révolution l'avaient détruite, et quant aux arts, et à la musique surtout, le peuple français était, pour ainsi dire, un peuple de sauvages; aussi, dans cet hymne national, rien qui prie, ni qui invoque: c'est le chant d'un soldat qui n'a pour Dieu que son épée, pour croyance que l'amour du pays. L'Allemand, au contraire, fait des chœurs à quatre parties; ce n'est pas seulement un cri de guerre, c'est aussi un morceau de musique, et au-dessus de cette mélodie plane sans cesse l'idée de Dieu protecteur; l'Allemand marche au combat les yeux levés au ciel.

Les mélodies pour voix seule sont peut-être plus belles encore que les chœurs.

La première, *la Prière pendant la bataille*, offre une de ces alliances merveilleuses, si fréquentes chez les grands maîtres allemands, de l'accompagnement et de la mélodie. Tout l'accompagnement, depuis la première note jusqu'à la dernière, est un sourd et rapide roulement de triples croches des deux mains; les gammes montent, descendent, modulent, éclatent, s'apaisent; elles vont toujours, toujours; vous entendez le grondement du canon et le fracas de la bataille; puis au-dessus de ce sombre et lugubre tumulte, s'élève pure, simple et pleine d'extase, une voix qui s'écrie....

» Mon Père, je t'invoque!... au milieu de la fumée du canon et des éclairs qui m'environnent, je t'invoque, mon Père, guide-moi!

» Guide-moi à la victoire ou bien à la mort! je remets ma vie entre tes mains! tu me l'as donnée, tu peux la reprendre! vivant ou mourant, bénis-moi! mon Père, je t'adore!

» Je t'adore! ce n'est pas pour les biens terrestres que nous combattons;.... nous défendons avec notre épée la chose la plus sacrée... Vaincu ou vainqueur, je t'adore! je me repose en toi.

» Quand les tonnerres de la mort me saluent, quand mes veines ouvertes coulent, c'est à toi, mon Dieu, que je m'abandonne. »

Toujours le ciel! toujours la résignation armée et combattant: ce caractère de courage angélique est sublime.

Le morceau intitulé *Consolation*, et écrit après la conclusion de la trêve, est d'un tout autre style. Vaincu, le poëte courbe la tête, mais en disant tout bas, *espoir* et *vengeance!* Rien de plus mystérieux, comme paroles et musique, que ces vœux d'affranchissement exprimés à demi voix.... l'on sent la révolte sous ces mots: « O mon cœur, ne te laisse pas abattre par le sort! »

Vient ensuite la mélodie, *ma Patrie*. Weber, dans ce morceau, est vaincu par Kœrner; mais les vers exhalent pour ainsi dire un tel parfum de sol natal, que nous allons la citer tout entière.

MA PATRIE.

Où est la patrie du poëte? Là où l'on voyait briller des esprits sublimes, où fleurissaient des couronnes, pour tout ce qui est beau, où des cœurs courageux brûlent pour tout ce qui est sacré,... voilà ma patrie.

Comment s'appelle la patrie du poëte? Maintenant elle gémit sous les coups de l'étranger; elle pleure sur la tombe de ses enfants;... autrefois, elle s'appelait le pays des chênes, le pays libre, le pays des Germains,... voilà le nom de ma patrie.

Pourquoi pleure la patrie du poëte? Parce que les princes

Digitized by Google

de ses peuples tremblent devant la foudre du tyran; parce que ses saintes paroles sont méprisées, ses cris non entendus,... voilà pourquoi pleure ma patrie.

Que veut la patrie du poëte? Elle veut chasser les esclaves et leur tyran; libre, elle veut porter ses enfants libres, et libre les enterrer,... voilà ce que veut ma patrie.

Qu'espère la patrie du poëte? Elle compte sur la justice de sa cause; elle compte sur ses peuples fidèles et sur la vengeance de Dieu; car elle n'a pas méconnu le vengeur,... voilà sur qui compte ma patrie.

Un morceau très-curieux, sous un nouveau rapport, est le *Lied* sur la mort du prince Louis de Prusse. Le prince Louis cultivait la musique avec succès, et il avait composé plusieurs chants très-distingués. Le prince tué, Kœrner prend ces chants, et non-seulement il écrit des paroles pour cette musique, mais il cherche le sujet de ses vers dans la composition même de la musique... « Quels sont ces chants venus du ciel, dit-il; quelles harmonies inconnues? » Et de là il s'élève à un hymne plein de mélancolie et de mystique admiration. Mais l'hymne s'étant plus étendu par la musique, Weber compléta la mélodie du prince Louis, fit presque tout l'accompagnement, y mêla plusieurs phrases de chant, et cela avec tant d'art, que l'œuvre de ces trois hommes semble sortie d'une seule pensée. On dit que Meyerbeer achève et continue en ce moment un opéra interrompu de Weber,... voilà une alliance comme les rois devraient toujours en faire pour le bonheur de tous.

Mais le chef-d'œuvre de ce recueil, c'est l'*Adieu à la Vie*. Kœrner n'était pas seulement un patriote poëte, c'était un soldat : lyre et glaive, il faisait arme de tout contre l'ennemi; l'ennemi, c'était nous. Dans un combat, en 1813, le soir, Kœrner fut blessé mortellement; il se réfugia dans un bois, et tomba au pied d'un buisson, sans pouvoir se relever. La fraîcheur du soir rendait sa blessure plus douloureuse... Il resta là toute la nuit!... Alors, du sein de ces ténèbres et de cette agonie, il laissa échapper cet admirable hymne : *Abschied vom Leben*,... Congé de la Vie. Ce n'est pas là un de ces trépas en vers, un de ces chants de *poëtes mourants*, qui, après avoir rendu leurs derniers soupirs, en refont plus tard une seconde édition;... c'est une vie qui s'écoule; c'est une blessure qui saigne, c'est le souffle suprême d'une grande âme,... et ce dernier souffle est recueilli par un autre artiste sublime qui mêle sa voix à cette voix, et en fait un cri de génie immortel :

ADIEU A LA VIE.

« Ma blessure brûle,... mes lèvres pâles tremblent : je sens, à mon cœur qui bat lentement,... que je touche au terme de ma vie... O Dieu! comme tu voudras;... je suis résigné à ta volonté. »

Retenez vos larmes, si vous le pouvez, en chantant cette première partie!... Ce début solennel et sombre;... ce chant affaibli, entrecoupé;... ces silences d'épuisement,... et puis cette admirable phrase de résignation,... en vérité, on voit mourir un homme!

Mais voilà que dans sa tête, qui se trouble, passe et brille comme un point lumineux le souvenir de sa jeunesse (sa jeunesse, hélas! c'était hier),... et avec elle un rayon d'enthousiasme et d'extase! « Oh! quelles belles images m'entouraient! dit-il avec une sorte de joie;... quels beaux chants j'entendais dans l'air!... Maintenant, ces chants se changent en chants de mort!... Courage!... courage!... Ce que je porte si fidèlement dans mon cœur vivra éternellement en moi et avec moi... Tout ce qui me fut sacré, tout ce qui me faisait brûler d'une noble flamme, la liberté, l'amour, se balancent devant moi comme des séraphins glorieux; et à mesure que mes forces m'abandonnent, je sens un souffle qui m'emporte vers les régions de la lumière. »

Non! jamais! jamais on n'a exprimé ainsi l'agonie d'un chrétien, et d'un homme amant de son pays,... le départ d'une âme qui se sent immortelle!... Eh bien! la musique de Weber est aussi belle!... Ce souvenir de bonheur, ce cœur qui s'exalte, cette aspiration vers Dieu, il a tout rendu! Comment peindre la mélodie qu'il a mise sur ce vers?

> Je sens un souffle qui m'emporte
> Vers les régions de la lumière...

Cette mélodie a des ailes; elle monte au ciel!... O Weber, que tu étais grand! O Kœrner, que tu aurais été grand! O Weber et Kœrner, pourquoi êtes-vous morts?

P. Legouvé.

CURIOSITÉS MUSICALES.

COMPOSITIONS BURLESQUES.

La musique aussi a eu ses charges, ses facéties et ses bambochades. Nous choisissons quelques-uns des nombreux exemples qu'on peut citer à ce sujet, et qui ne sont pas les moins curieux.

Tarquinio Merula, qui florissait dans la première moitié du dix-septième siècle, composa une fugue dans laquelle on devait supposer des enfants qui déclinaient à leur maître *hic, hæc, hoc*, sans pouvoir bien s'en tirer. Ils se méprennent, bredouillent, s'arrêtent, ce qui fait enrager le maître qui crie comme un furieux. C'est ainsi que Merula fit servir à un sujet plaisant la fugue qui est la plus sévère de toutes les formes musicales. Cette composition eut beaucoup de succès. On raconte que les chanteurs, étouffés par les éclats de rire, eurent quelquefois de la peine à achever le morceau. Le bon accueil que reçut cette pièce engagea Merula à en composer une autre, fondée sur la même supposition, et dans laquelle on déclinait *qui, quæ, quod*.

Benedetto Marcello, surnommé le Pindare de la musique, à raison du style grandiose de sa musique d'église, composa un badinage dans le genre de ceux de Merula. Il fit deux chœurs pour soprano et contralto, qui représentaient deux troupeaux de moutons, s'efforçant à l'envi de crier leur *bé, bé*.

Dans une autre pièce de musique burlesque, Marcello imita si exactement les passages favoris, les trilles, les fioritures, enfin tout ce qui était particulier à chacun des compositeurs et chanteurs de Venise, que tous les auditeurs les reconnurent aussitôt. Une de ses meilleures charges est toutefois un *capriccio* (nom qu'il lui donna) dans lequel il s'égaya aux dépens des castrats. Il en avait lui-même composé le texte, que voici :

Digitized by Google

No, che lassù nei cori elmi e beati
Non entrano castrati,
Perchè scritto è io quel loco : —
Dite, che è scritto mai? —
« Arbor, che non fa frutto, arda nel fuoco. »

c'est-à-dire :

Non, les castrats n'entreront pas là-haut
Dans les chœurs des bienheureux ;
Car il est écrit dans cet endroit : —
Dites donc ce qui y est écrit : —
« Que l'arbre qui ne produit pas de fruit brûle dans le feu. »

Ce texte, qui devenait très-comique par l'application aux chanteurs mêmes destinés à exécuter cette pièce, produisit dans la musique un effet d'autant plus plaisant, que le compositeur avait pris soin de faire ressortir le contraste des voix. Tandis que les *soprani* montaient aux notes les plus élevées, les voix de basse descendaient aux sons les plus graves, de sorte que l'on croyait entendre le miaulement des chats et le rugissement des lions. Un cri de douleur, *ahi! ahi!* que les *soprani* répétaient toujours après les mots *arda nel fuoco*, compléta l'effet de cette scène burlesque.

Ce qui doit étonner, c'est de voir des hommes graves, des contrepointistes profonds, se livrer à des plaisanteries semblables. Le père Martini lui-même a écrit plusieurs pièces de ce genre, tels que les *canons*, intitulés *degli Ubriachi*, *delle Vecchie monachelle*, *delle Campane*, et beaucoup d'autres dont le nom laisse facilement deviner le but de l'auteur.

Au milieu du siècle passé, on aimait beaucoup ces sortes de facéties musicales, surtout à Vienne, où elles furent fort à la mode. A la fête de sainte Cécile, il y avait de la musique dans presque toutes les maisons, moins pour honorer la sainte que pour s'égayer et faire quelque plaisanterie à l'aide de l'art dont elle est la patronne. C'est ainsi que le grave Aumann, le maître du célèbre Albrechtsberger, écrivit sa *messe des paysans*. Les paysans épellent à haute voix chaque syllabe, bredouillent, se trompent, recommencent de nouveau, et finissent par faire un charivari des plus burlesques. Tout, au reste, est écrit d'une manière très-correcte et dans le style sévère, ce qui augmente de beaucoup l'effet comique de cette composition, qui fait rire aux éclats lorsqu'elle est bien exécutée.

On sait que le célèbre Haydn composa une symphonie dans laquelle les divers instruments cessent l'un après l'autre, de manière qu'il ne reste qu'un seul musicien, qui finit aussi par se taire et s'en aller. Cette symphonie, dit-on, fut composée au moment où le prince Esterhazy avait résolu de congédier sa chapelle, dont Haydn était alors le directeur. Le prince, vivement ému par l'exécution de cette symphonie, changea de résolution, et retint ses musiciens. En effet, il devait y avoir quelque chose de touchant à voir ces hommes se retirer en silence, les uns après les autres, et présenter ainsi l'image de ce monde, où la mort vient successivement nous enlever. Mais il y a une autre version sur l'origine de cette pièce, qui ne laisse pas que d'avoir un côté comique.

On raconte qu'Haydn, dans ses fonctions de maître de chapelle, éprouva beaucoup de contrariétés de la part des musiciens peu disposés à lui obéir. Ce fut donc pour se venger de l'insubordination de son orchestre qu'il composa cette fameuse symphonie. Ces pauvres musiciens, se taisant l'un après l'autre jusqu'à ce qu'enfin il n'y eut que le premier violon qui continuât imperturbablement sa partie, crurent s'être trompés, et restèrent tout confondus. On s'excusa, en rejetant la faute sur le copiste. Enfin, l'on connut la malice du compositeur, qui donna beaucoup à rire, surtout au prince, grand amateur de plaisanteries.

J'ignore laquelle des deux versions est la véritable. Il serait encore possible que ce ne fût ni l'une ni l'autre; car en fait d'anecdotes, on n'est jamais sûr d'avoir la vérité.

Ce qui est moins douteux, c'est l'origine de la *Symphonie des enfants* du même compositeur. Haydn acheta un jour à une foire toutes sortes d'instruments d'enfants, de petites trompettes de bois, des crécelles, des tambours, des coucous, etc.; il étudia les effets de ces joujoux, et composa une petite symphonie fort originale, qui, il y a quarante ans, faisait en Allemagne l'amusement des grands et des petits enfants, et qui, dans les salons de famille, s'exécutait ordinairement à la fête de saint Nicolas. G.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui à l'Opéra, *Guillaume-Tell* avec Duprez et Mme Dorus Gras. Tout Paris voudra y assister.

*** Le *Stradella* de M. Niedermeyer reparaîtra probablement bientôt, réduit à trois actes, ce qui permettra de le faire suivre d'un ballet. Le bruit court même que ce rôle serait on de ceux dévolus à M. de Candia, qui *finira* par débuter sans doute, quoiqu'il ait bien de la peine à commencer.

*** Rien n'est décidé encore pour la représentation de la veuve de Lafond, quoiqu'on en ait annoncé prématurément le spectacle. Ce qu'il y a de certain, c'est que rien ne sera négligé pour qu'elle réponde à l'intérêt qu'inspire le deuil de la bénéficiaire, et le souvenir honorable de l'artiste qui vient de nous être enlevé.

*** Les bons exemples font règle, et le succès de la reprise de la *Sylphide* avec une nouvelle distribution a mis l'Opéra en goût de pareilles tentatives; on s'occupe de remonter *La Fille du Danube*, dont la reprise aura lieu demain lundi.

*** On va mettre à l'étude à l'Opéra-Comique l'ouvrage en un acte dont la musique a été confiée à notre collaborateur consciencieux, M. Elwart. Il a pour titre le *Visière*, et pour auteurs MM. Léon Halevy et Duprez.

*** Donizetti est arrivé à Marseille; il est attendu à Paris, où il passera l'hiver.

*** Nous avons signalé les scènes orageuses que suscitent les débuts des artistes sur nos scènes de province. Veut-on en voir encore un tableau? Une cabale s'était, il y a quelques jours, organisée à Amiens, contre le premier ténor, qui avait pour lui le public des loges; dès cinq heures la ville paraissait en état de siége, attendu les mesures qu'avait prise l'autorité à temps. Des détachements de cuirassiers arrivaient dans les environs de la salle de spectacle; l'infanterie avait été rassemblée. Aussitôt après l'ouverture, un commissaire de police prévint que le public ne pourrait approuver ou siffler le débutant que pendant le cinquième acte de l'opéra, puisque pour le juger il fallait l'entendre. Vers le milieu du troisième acte des applaudissements éclatèrent; les opposants y répondirent par des sifflets aigus; le tumulte commença. Trois fois, malgré l'intervention des gendarmes et des sergents de ville, on baissa le rideau, et l'opposition tint bon; de son côté l'approbation ne se ralentissait pas, et, les mains s'échauffant et se meurtrissant à applaudir, on avait employé des planches et jusqu'aux petits bancs que les dames mettent sous leurs pieds. On les frappait contre les banquettes, contre les portes, contre les balustrades. C'était une poussière à n'y plus voir, un bruit à ne plus s'entendre... Voilà donc comme les artistes sont jugés dans le pays le plus civilisé de l'Europe.

*** Une jolie actrice des Variétés, Mlle Pongaud, marchant sur les traces de Mlle Cayot, s'est fait entendre au comité de l'Opéra; et cette épreuve ne lui a pas été défavorable, quoiqu'elle se fût attaquée à un des rôles les plus importants du grand répertoire lyrique, la *Valentine* des *Huguenots*.

Digitized by Google

*** Le réception de l'orgue de Notre-Dame-de-Lorette aura lieu demain, lundi, à une heure précise. Ceux qui ont déjà entendu cet instrument, dont la construction a été confiée aux soins de M. Cavaillé, en font le plus grand éloge. La solennité que nous annonçons ne manquera pas d'attirer la foule des amateurs. L'orgue sera touché par les premiers artistes de la capitale.

*** Les répétitions du *Zurich*, de M. Rousselot, retardées par celles du *Brasseur de Preston*, doivent être prochainement reprises. On parle également d'un début de compositeur, qui aurait lieu cet hiver ; il s'agit de Mazas, déjà connu par son bon talent sur le violon et ses compositions instrumentales, dont nous faisions récemment un juste éloge. Il a fait entendre et recevoir la musique d'un ouvrage en un acte que lui ont confié MM. Scribe et Paul Dupont.

*** On a mis sur le tapis à l'Opéra-Comique une reprise de l'opéra de M. Onslow, *le Duc de Guise*. Si ce n'est pas une brillante spéculation, ce serait du moins un acte de justice envers un des compositeurs les plus distingués de notre époque.

*** *Le Perruquier de la Régence* vient de réussir presque en même temps au Havre et à Metz.

*** Le directeur au bon goût duquel nous avons dû de connaître en des chefs-d'œuvre de la musique moderne, *Robin-des-Bois*, M. Bernard, qui eut en moment le bonheur si rare de faire de l'Odéon un théâtre à recettes, vient, à la suite de spéculations moins heureuses, de s'embarquer pour New-York, dont il dirigera le théâtre en qualité de régisseur-général. Triste exemple des vicissitudes dramatiques; il est donc vrai qu'au théâtre, comme dans le monde, le plus difficile n'est pas de se faire une fortune, mais de la conserver.

*** Perrot vient d'obtenir à Milan un succès digne de sa réputation *aérienne*.

*** La congé accordé à Lablache par le roi de Naples expirait l'année prochaine. Ne pouvant consentir à se séparer pour toujours de son maître et de son acteur favori, la reine Victoria a écrit elle-même, dit-on, au roi de Naples pour lui demander de prolonger de deux ans le congé bien honoraire. Une pareille solliciteuse ne pouvait craindre un refus, et le roi de Naples a même accordé *quatre* ans au lieu de deux.

*** La cantate qui a remporté le grand prix de composition musicale à l'Institut a pour titre *la Vendetta*. Les paroles sont de M. le comte *Pastoret*, et la musique de M. *Bousquet*, élève de M. *Berton*. De l'aveu des artistes et du public qui a entendu hier l'exécution de cette cantate, depuis plus de vingt ans l'Institut n'avait décerné de prix plus justement mérité que celui-ci, et qui donne d'immenses espérances pour le lauréat. L'exécution a été confiée à M. *Roger* et à Mlle *d'Hennin*, tous deux premier prix de chant du Conservatoire, qui ont été vivement applaudis.

*** On dit que nous aurons à l'exposition prochaine des harpes à sept octaves, et cependant qu'on aura plus de facilité pour pincer les cordes aiguës que dans les harpes ordinaires. Ces nouveautés, jointes aux inventions et perfectionnements de M. Challiot, prouvent qu'il veut marquer son nom parmi les fabricants qui ont fait faire un pas à ce bel instrument.

*** M. Bernardin Courtois, violoniste, âgé de douze ans, a donné, jeudi 4, un concert à la salle St-Honoré. Le bénéficiaire a exécuté deux airs variés et a mérité de vifs applaudissements. Mlle Belz, harpiste, a joué des variations sur la marche d'*Otello*. Mlle Sophie Bodin a chanté la belle scène de *la Vestale* : *Toi que j'implore avec effroi*... Cette jeune cantatrice, qui se perfectionne de jour en jour, s'est posée en professeur par la manière large et profondément sentie avec laquelle elle a rendu cette grande musique. Mlle Bodin est excellente musicienne et habile pianiste; elle a fait des études complètes d'harmonie et de contrepoint sous le célèbre professeur Reicha ; rien, en conséquence, ne pourra arrêter, pour le chant, la développement des moyens que la nature lui a donnés. Quel avantage pour une cantatrice que celui d'une pareille éducation musicale ! C'est ainsi que travaillaient autrefois, sous les célèbres professeurs Scarlatti, Porpora, Gasparini, Lotti, Fedi, Pistochi et une foule d'autres, les grandes cantatrices qui ont illustré le 18e siècle, que les historiens ont appelé avec raison le siècle d'or de la musique.

*** Encore une jeune cantatrice française qui va chercher la renommée en Italie : mademoiselle Haliez, élève de Cazalli, vient de débuter dernièrement à Varese dans *Lucia di Lammermoor* avec un succès de bon augure.

*** La société philharmonique, qui, depuis sa fondation, a déjà fourni une carrière de quinze années, reprend aujourd'hui ses séances de midi à deux heures.

*** Dimanche, 11 novembre, il sera donné au Conservatoire de musique un grand concert vocal et instrumental, par les artistes de l'Opéra, au bénéfice d'un de leurs camarades amputé. L'orchestre, en grand complet, sera dirigé par M. Habeneck, et MM. Dupré, Dérivis, Dupont, Massol, Prévost, Wartel, Allard, Brod ; Mesdames Dorus-Gras, Nau et d'Hennin, seront les artistes qui se feront entendre dans cet intéressant concert. On dit que bon nombre de loges sont déjà retenues chez M. Reti, au Conservatoire de musique, rue du Faubourg-Poissonnière, n. 14, chargé de la distribution des billets.

*** Donizetti, parti de Naples le 10 octobre, était attendu à Paris hier ; il y vient, sinon comme ce philosophe qui portait tout sur lui, du moins ayant dans sa tête le bagage de deux opéras, destinés, le premier à M. de Candia, et le second à M. Duprez ; il est vrai que si M. de Candia tarde toujours, le second pourra bien devenir le premier.

*** Un artiste distingué, M. Fally, vient d'être nommé chef de musique de la 5e légion de Paris, en remplacement de M. Frédéric Berr, dont il était le collaborateur et l'ami.

*** Les Espagnols veulent prendre leur revanche de l'échec essuyé par eux au Palais-Royal, avec une espèce de petit opéra qu'ils y ont joué dernièrement. C'est un professeur du Conservatoire de musique de Madrid, don Balthazar Saldoni, qui s'est chargé de réhabiliter parmi nous la musique nationale de l'Espagne ; il vient de présenter au directeur de notre Théâtre-Italien un opéra de sa composition qui a fait fureur au commencement de cette année sur la scène italienne de Madrid. Remarquons que les renommées se commencent en divers pays; c'est toujours à Paris qu'elles sentent le besoin de venir chercher leur consécration par le suffrage du public le plus sensible aux délicatesses de l'art.

*** *Piquillo* vient d'essuyer une chute bruyante au théâtre des Arts à Rouen. Le gracieux talent de Mme Rifaut n'a pu conjurer l'orage. Nous ne transcrirons pas le jugement ultra-rigoureux que porte sur le poëme et même sur la partition le critique de cette ville, qui au reste a le droit d'être sévère puisqu'elle est la patrie de Corneille et de Boieldieu : ceci soit dit sans mettre de niveau ces deux renommées, et en demandant pardon d'avoir prononcé le nom de Corneille à propos d'opéra-comique. Mais, pourquoi non, après tout ? n'a-t-il pas fait lui-même une espèce d'opéra, l'*Andromède*, et une partie de la *Psyché*, de Molière ?

*** Valgalier, blessé du tumulte qui s'est manifesté à son quatrième début, à Marseille, quitte cette ville où son talent a été méconnu. Les amateurs, qui l'avaient apprécié et qui le regrettent vivement, attribuent le désordre qui est cause de sa perte à la plaie incurable des théâtres de province, l'influence tyrannique des abonnés. Un artiste de mérite est souvent la victime des discussions inévitables entre ces despotes et l'administration à l'époque de la réouverture du théâtre. Les Français réclament, et avec raison, la liberté en politique ; pourquoi ne peuvent-ils la tolérer même dans leurs plaisirs ?

*** Le théâtre de Drury-Lane a fait sa réouverture par le chef-d'œuvre de la musique dramatique, *Don Giovanni*. L'exécution a paru peu digne d'une telle œuvre. Madame Albertazzi, dans le délicieux solo de *Zerlina*, a été fort inégale. Applaudie avec justice dans le duo *Lari darem*, elle a laissé son auditoire froid dans quelques autres morceaux importants. Balfe s'est mieux soutenu. Le théâtre de Drury-Lane fait en cette de grandes promesses à son public, et dans le nombre figure un opéra original par Barnet, et un grand opéra dans lequel Braham doit se faire entendre.

*** Le critique distingué anglais, *M. Hogarth*, auteur de plusieurs ouvrages très-importants sur la musique et un des principaux rédacteurs du *Morning-Chronicle*, vient d'arriver à Paris. Les journaux annoncent que *M. Hogarth* sera probablement nommé professeur de musique à l'université d'Édimbourg, et que cette nomination honorable ne sera que justice rendue à son talent éminent.

*** Le théâtre de Carignan, à Turin, répète en ce moment le chef d'œuvre d'Hérold, *Zampa*, avec un poëme arrangé en italien. Les amateurs piémontais sont idolâtres de leur *prima donna*, Mme Martini, qui prête le charme de sa voix fraîche et de son excellente méthode à l'opéra que Morcadante vint écrire pour nous à Paris, *i Briganti*. On la compare à Mme Malibran pour la figure comme pour l'expression qu'elle met dans son jeu. Elle est bien secondée par les autres artistes de la troupe, surtout par le bouffe Galli et le basse-taille Badieli. Nul doute qu'avec l'appui de pareils talents la belle partition d'Hérold n'obtienne un grand succès ; méconnue parmi nous dans sa nouveauté, il est juste qu'elle trouve une vengeance dans l'admiration des étrangers.

Digitized by Google

*** Dans le mois de septembre, deux opéras, chacun en deux actes, l'un *Benvenuto-Cellini*, à l'Académie royale de musique ; l'autre, *Thérèse*, au théâtre de la Bourse. Deux reprises importantes : ici la *Sylphide*, par Mlle Elssler ; là, le *Perruquier de la Régence*, dont le succès avait été interrompu par le départ de Chollet et de Mlle Prevost.

*** Les danseurs espagnols ont exécuté à Bordeaux un divertissement, ou plutôt une parade grossière sous ce titre bizarre : *el Macrobonba*. Cette production ne donne pas une haute idée de leur habileté dans la chorégraphie; il faut vraiment, disait un Bordelais, être bien engoué de tout ce qui vient de l'étranger, pour n'avoir pas du premier coup enterré *el Macrobonba*. Ce mot rappelle le trait d'un de nos vaudevilles : « La première condition pour réussir en France, c'est de n'être pas Français. »

*** Le jeune Carey a débuté au *Kœrntner-Thor* (la porte de Carinthie), le 21 septembre, par le rôle de James dans la *Sylphide*. Il a été applaudi du public viennois, ce public si heureux en fait de danse, qui avait naguère Duport pour directeur, et qui a vu se former sous ses yeux les Elssler et les Taglioni.

*** Mme Miro-Camoin, qui eut le bonheur de jouer à Paris d'original, ou, comme on dit dans les coulisses, de *créer* le rôle d'*Henriette* de *l'Eclair*, est en ce moment à Valenciennes, très-bien *vue* et surtout très-bien *écoutée* du public.

*** Hullin a quitté le poste de maître de ballets au théâtre de Bruxelles, et s'est remis en route pour Paris, lassé des entraves qui s'opposaient à ses bonnes intentions, et paralysaient son habileté. C'est M. Blache qu'on désigne comme son remplaçant.

*** *La Pergola* vient d'ouvrir sa saison théâtrale par un ouvrage de la jeunesse de Rossini, l'*Elisabetta d'Inghilterra* ; les Florentins ont applaudi leur prima donna, qui n'est autre qu'une cantatrice française, Mme Déraucourt ; la ville des Médicis espère avoir les prémices de l'opéra de Donizetti, *Poliuto*, refusé par la censure de Naples, plus niaise, s'il est possible, que les autres censures. En attendant on va mettre en répétition, à la Pergola, un ouvrage de Paccini, *Gli Arabi nelle Gallie*.

*** M. Dessauer, dont tous les connaisseurs ont admiré les délicieux *lieder*, vient de faire exécuter à Dresde une partition nouvelle qu'on s'accorde à dire charmante. Il n'est pas sorti de ses habitudes.

*** Au théâtre Ricardi de Bergame, une cantatrice qui porte ce beau, cet heureux nom de Garcia, vient d'obtenir un succès éclatant dans la *Lucia di Lammermoor*.

*** La 4e livraison du *Panorama de l'Allemagne* de M. Savoye vient de paraître. Elle contient : un tableau historique; Arminius, par M. Savoye ; les Eaux de l'Allemagne ; Tœplitz, par M. de Chézy ; les Bayadères et un poëte allemand, par M. Auguste Jullien. Deux gravures sur acier : *Le monument d'Arminius* et *Tœplitz*.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Trois Prix de 500 francs

Proposés par le Directeur de la Gazette musicale.

Le Directeur de la *Gazette Musicale*, jaloux de prendre part au mouvement extraordinaire qu'on remarque en ce moment dans notre monde musical, et désireux d'accroître l'émulation des *artistes* et des *hommes de lettres*, dont les travaux ont pour but l'étude et la pratique de l'art des sons, vient de proposer trois prix de *cinq cents francs* pour les *trois compositions suivantes* :

1er Prix. — Les Paroles d'un chant national.
2e Prix. — La Musique de ce chant.

} Le prix du chant national, paroles et musique, sera ainsi de 1000 francs.

3e Prix. — Une Dissertation historique, philosophique et critique sur cette question : Quelle est l'influence réelle de la musique sur le bien-être des nations?

Les paroles et la musique du chant national devront être de nature à ce que le peuple puisse les retenir et les chanter facilement ; c'est donc d'un chant populaire, dans la plus noble acception du mot, qu'il s'agit. Il n'est point question, bien entendu, de produire une nouvelle *Marseillaise* ; la spécialité de la *Gazette Musicale* et sa mission toute pacifique lui imposent l'obligation de se renfermer dans la question d'art sans se mêler en aucune façon de politique. Ceci ne veut pas dire que les poëtes devront s'interdire de prendre pour sujet quelqu'une de ces grandes idées qui de tout temps ont fait battre le cœur des masses, nous voulons seulement prévenir ceux des littérateurs qui seraient tentés d'entrer dans la lice, que nous ne mettons pas au concours une *chanson révolutionnaire*. Rien n'est plus loin de notre pensée, et, comme nous venons de le dire, rien ne s'écarterait davantage de l'objet de nos travaux.

Le prix pour les paroles sera décerné par un jury composé de MM. Ballanche, Ch. Nodier, le vicomte Alfred de Vigny.

Celui de la musique par MM. les membres de l'Institut, Auber, Bertoo, Caraffa, Chérubini, Halevy et Paer.

Et celui de la dissertation, par ces deux jurys réunis.

Le chant national et la dissertation qui auront obtenu les *prix* resteront la propriété de la *Gazette Musicale*.

Il devra être adressé à M. Maurice Schlesinger, directeur de la *Gazette Musicale*, rue Richelieu, n. 97 :

1. Les paroles du chant national, jusqu'au 1er décembre 1838 ;
Le prix sera décerné le 1er janvier 1839;
2. La musique de ce chant national jusqu'au 1er mai 1839;
Le prix sera décerné le 1er juillet 1839;
3. La dissertation historique, philosophique et critique, jusqu'au 1er mai 1839 :
Le prix sera décerné le 1er juillet 1839;

MM. les concurrents voudront bien mettre un chiffre sur le manuscrit, et envoyer leur nom avec le chiffre correspondant cacheté.

Lorsque le jury se sera prononcé sur chaque prix, il y aura une séance publique, qui sera annoncée ultérieurement, et c'est en présence du jury et du public que l'on connaîtra le nom de chaque concurrent. Les autres noms et manuscrits seront rendus cachetés contre le récépissé. C'est ainsi que personne ne connaîtra les noms de ceux qui auront concouru sans obtenir les prix.

(*N. B.* Affranchir les envois.)

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 43.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DEPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 28 OCTOBRE 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-similés*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et de prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

SOMMAIRE. — Essai sur la musique orientale, comparée à la musique moderne, par C. FONTON. — Observations sur un arrêté ministériel, qui prescrit l'enseignement de la musique dans les colléges royaux, par DE LA FAGE — Bata lle à l'Opéra — Nouvelles. — Annonces.

ESSAI SUR LA MUSIQUE ORIENTALE,

COMPARÉE A LA MUSIQUE EUROPÉENNE,

Par C. Fonton.

Le traité qu'on va lire est un abrégé d'un petit ouvrage écrit en 1731, par C. Fonton, alors jeune de langue de France à Constantinople, qui, se trouvant sur les lieux, était à même d'entendre et d'examiner cette musique, encore aujourd'hui peu connue en Europe. Son ouvrage, destiné à être imprimé, n'a pas vu le jour. Nous ignorons ce qui a pu en empêcher la publication; nous croyons toutefois que c'est la nature même de l'ouvrage qui, s'adressant à un public trop restreint, offrait aux libraires peu de chances de retirer les frais, que les planches de musique, les gravures des instruments, et un tableau de douze pages en caractères turcs, ajouté par l'auteur, auraient rendu considérables.

Aujourd'hui que plusieurs auteurs, M. Villoteau, notamment, ont publiés des travaux savants sur la musique des Orientaux, l'essai de Fonton qui, à l'époque de sa rédaction, avait le mérite d'être le premier à donner des développements sur cette matière, a trop perdu de son importance pour que l'on pût songer à le publier séparément et en entier. Cependant, comme il contient des détails curieux dont plusieurs pourront servir de complément aux autres ouvrages écrits sur le même sujet, nous avons pensé qu'un abrégé de ce travail, tel que nous le donnons ici, serait vu avec plaisir par les personnes qui s'occupent de littérature musicale.

Nous ferons encore observer que nous n'avons rien changé au texte, sauf quelques légères corrections qui nous ont paru indispensables.

I.

OPINION DES ORIENTAUX SUR L'ORIGINE DE LA MUSIQUE.

Les Orientaux, qui altèrent en tout la vérité par les fables qu'ils y mêlent, font remonter l'origine de la musique jusqu'avant la formation de l'homme.

Dieu, disent-ils, après avoir créé l'univers et lui avoir donné ce degré de perfection et de magnificence qui le font reconnaître comme l'ouvrage d'une puissance divine, ayant résolu, dans ses décrets immuables, de peupler la terre d'habitants, créa dans le même moment, et avant de former l'homme, toutes les âmes qui, dans la suite des siècles et dans des temps déterminés, devaient animer les corps des mortels pendant la durée du monde. Aussitôt après la formation de ces âmes sorties de l'immensité divine, le créateur leur fit entendre cette admirable harmonie que font les corps célestes par leurs mouvements cadencés et leurs révolutions symphoniques. Parmi cette multitude innombrable d'êtres spirituels qui assistaient à ce concert planétaire, les uns goûtèrent davantage le charme des accords, les autres les goûtèrent moins; plusieurs même, mais ce ne fut que le petit nombre, y restèrent insensibles. De là vient, selon les Orientaux, le goût général de la musique dans la plus grande

Digitized by Google

partie des hommes, et le goût contraire dans quelques-uns, que nous regardons nous-mêmes comme des gens imparfaits et dénués de sentiment. Heureux celui dont le corps sert de retraite à quelqu'une de ces âmes originellement musiciennes et amies de l'harmonie!

Telle est, selon les Orientaux, non-seulement l'origine de la musique, mais encore celle des musiciens; origine chimérique, qui ne sert que d'écorce à l'explication qu'on peut faire de l'amour naturel que nous apportons la plupart, en naissant, pour la musique. Quoi qu'il en soit, les Orientaux prétendent que c'est là ce qui a été le modèle et, pour ainsi dire, le prototype de cet art divin que les âmes ont reçu du ciel lors de leur création, mais que les hommes n'ont connu ensuite qu'insensiblement par degrés. D'abord la nature elle-même contribua à leur rappeler l'idée d'on bien qu'ils tenaient de sa main libérale, sans trop le connaître. Le chant mélodieux des oiseaux, le doux frémissement des zéphyrs, le murmure agréable des ruisseaux, tous les objets qui environnaient l'homme, servirent à réveiller en lui le sentiment naturel qu'il avait pour l'harmonie, et donnèrent lieu successivement à tous les instruments de l'art que l'air anime et vivifie.

Je ne m'arrêterai pas ici à fixer l'époque de chaque instrument, ni à parler de leurs inventeurs. Je n'entreprendrai pas non plus de suivre la musique depuis son berceau jusqu'à nos jours, ou d'en faire voir les variations alternatives, les progrès successifs et les degrés de perfection par lesquels elle a passé. Il n'est pas de mon sujet de pénétrer sur cet article dans les mystères profonds de l'antiquité, ni de lever le voile obscur que le nombre des années a répandu sur la plupart des choses. Je franchirai d'un pied rapide et hardi les vastes intervalles des siècles qui se sont écoulés depuis la naissance de la musique jusqu'à l'époque où la Perse fut illustrée par un des plus grands personnages qu'elle ait produits, et qui fut le père et le restaurateur de la musique orientale.

Il s'appelait Hodgia, et vivait dans le XVe siècle, sous le règne de Hussein Beïcara, roi de Perse, dont le goût et l'amour pour les beaux-arts l'avaient fait nommer le Mécène de l'Orient. Hodgia s'attacha principalement à la musique vocale, pour laquelle il avait les plus heureuses dispositions et une flexibilité de voix qui faisait le charme et l'admiration de la cour de Perse. Ce fut le premier qui introduisit, ou au moins qui rétablit la gamme parmi les Persans, et donna au chant les élévations, les abaissements et tous les mouvements qui lui sont propres. Il choisit plusieurs vers des meilleurs poëtes qu'il mit en musique; mais il n'y avait que lui seul qui pût les chanter. Il était extrêmement jaloux de ses talents et n'en voulait rien communiquer à personne, défaut assez ordinaire à tous les musiciens orientaux, qui comptent comme perdu pour eux-mêmes tout ce qu'ils donnent de lumières aux autres. L'histoire rapporte à ce sujet un trait d'Hodgia que je ne dois pas omettre.

Hussein Beïcara avait eu depuis peu un esclave dans lequel il avait reconnu une disposition naturelle et un goût marqué pour la musique. Il résolut de le confier à Hodgia; mais comme il connaissait le naturel ombrageux de ce dernier qui n'aurait jamais consenti à enseigner ce qu'il savait, il s'avisa d'un expédient qui lui réussit au delà même de son attente. Il proposa à Hodgia de lui faire présent, pour le servir, d'un esclave sourd et muet de naissance, mais robuste et laborieux. C'était l'homme qu'il fallait à notre musicien. Il se méfiait de tout le monde, et l'appréhension continuelle où il était qu'on ne lui fît quelque larcin de sa musique l'avait obligé jusqu'alors à ne se laisser approcher de personne quand il s'exerçait en son particulier.

Il accepta l'offre du roi, et prit l'esclave chez lui. Mais avant de l'admettre à son service, il voulut l'éprouver et s'assurer par lui-même de la vérité de ce qu'on lui avait dit. Le jeune Arabe (Goulam était son nom), instruit du rôle emprunté qu'il devait jouer, soutint parfaitement les différents examens qu'on lui fit subir, et ne démentit en aucune façon le personnage d'un homme véritablement sourd et muet. Hodgia n'eut plus aucune réserve, et pensant n'avoir qu'un témoin oculaire de ses chansons, il se livra tout entier à lui.

Goulam profita de la confiance et de la crédulité de son maître, et fit en peu de temps de grands progrès dans la musique. Doué d'une mémoire prodigieuse, il retenait les airs qu'il entendait chanter, et parvint bientôt à dépouiller Hodgia de toutes ses connaissances. Quand il vit qu'il ne lui restait plus rien à apprendre, il en fit part au roi, qui, trouvant un prétexte plausible, redemanda à Hodgia l'esclave qu'il lui avait donné. Hodgia le rendit, et Goulam, revenu à la cour, y étala les riches dépouilles de son maître, qu'il avait su s'approprier. Tout le monde fut charmé des tendres accents de sa voix; il pouvait disputer le prix à Hodgia lui-même.

Cependant celui-ci, qui ignorait entièrement ce qui se passait, se trouvant un jour au sérail, et traversant les appartements du roi, entend une voix mélodieuse. Il s'approche, il s'arrête et prête l'oreille. Quelle fut sa surprise lorsqu'il reconnut que c'était un de ses airs qu'on chantait! Il entre subitement et voit son ancien esclave, prétendu sourd et muet, au milieu d'une assemblée nombreuse qui l'écoutait avec admiration. Il découvrit alors, mais trop tard, l'artifice dont on s'était servi pour le tromper, et ne douta plus que Goulam ne devînt dorénavant son rival. Il va trouver le roi et le supplie de lui permettre de quitter pour toujours la Perse, ou d'en éloigner Goulam; que sa majesté était libre d'opter, mais qu'elle ne pouvait les garder l'un et l'autre auprès de sa personne.

Hodgia avait un grand ascendant sur l'esprit de Hussein, qui de son côté avait pour Hodgia toute l'estime et la considération qu'il méritait. Hussein donna donc ordre à Goulam de sortir de la Perse; celui-ci obéit et va chercher pour lieu de sa retraite une terre éloignée, placée au confluent de deux rivières, appelées par les Arabes *Gihoun* et *Sihoun*, qui sont l'Oxus et le Jaxartes. Les habitants du pays ont donné à cette terre le nom de l'île des Chameaux, parce qu'il s'y en trouve une grande quantité.

C'est là que l'infortuné Goulam se propose de finir ses jours, ignorant le sort que ses destinées lui réservaient. La musique, qui avait occasionné sa disgrâce, était cependant encore ce qui faisait son bonheur. Elle charmait son ennui et diminuait dans l'exil la rigueur de ses peines. Goulam s'appliqua à la perfectionner de plus en plus. Les Orientaux disent qu'au milieu de cette affreuse solitude dans laquelle il vivait, toute sa compagnie était un jeune chameau qu'il s'était attaché et qu'il avait su si bien apprivoiser, que cet ani-

Digitized by Google

mal docile se prêtait à tout ce qu'exigeait son maître de lui. Insensiblement il vint à bout de régler le mouvement des pieds du chameau sur différents airs qu'il chantait, en sorte qu'il lui faisait battre la mesure.

Goulam, monté un jour sur ce dromadaire, allait à un village distant de quelques milles de l'endroit qu'il habitait. Le hasard lui fit rencontrer des marchands de la Perse qu'il ne connaissait pas, mais dont il était connu. Ceux-ci étaient partis de leur pays avant la disgrace de Goulam, et, ne sachant rien de ce qui était arrivé, furent surpris de voir cet homme. Ils le questionnèrent sur son sort, et ayant appris le sujet de son malheur, ils lui promirent d'obtenir sa grâce du roi, lui disant qu'il pouvait retourner avec eux dans sa patrie, et qu'ils répondaient des événements.

Goulam partit, monté sur son chameau et accompagné des Persans. Ceux-ci, arrivés en Perse, firent savoir au roi le retour de Goulam, dont ils sollicitaient le pardon. Hussein Beicara ne l'avait relégué que pour ne pas déplaire à Hodgla et lui donner la satisfaction qu'il demandait. Il pensait déjà à le rappeler auprès de sa personne, et il fut charmé d'apprendre qu'il était rentré dans ses états. Il ordonna sur-le-champ de le faire venir à la cour. Goulam s'y rendit. Il était sur sa monture ordinaire et chantait un air qu'il venait de composer. Le chameau, animé aux accents de la musique, marchait en cadence, marquant exactement la mesure par le mouvement alternatif des pieds. Toute la cour accourut à cet étrange spectacle et reçut Goulam avec des applaudissements. L'on peut présumer quels durent être les sentiments de Hodgia lorsqu'il vit ainsi triompher son rival. La dissimulation était le seul parti qui lui restait à prendre; il ne put s'empêcher de se prêter à une réconciliation. Sa mort, arrivée quelque temps après, laissa Goulam en possession d'une gloire qu'il ne partagea plus avec personne, et qui a immortalisé son nom dans tout l'Orient. On lui attribue surtout la perfection de la mesure, telle qu'elle est aujourd'hui.

A Goulam, ont succédé en Perse Myr-Han, Myr-Abdoullah, Myr-Ali, et plusieurs autres grands personnages qui y ont maintenu l'honneur de la musique. Les Turcs l'ont apprise ensuite des Persans et sont devenus même leurs maîtres. Sultan Sélim, premier du nom, fut celui qui, dans ses guerres contre les Persans, commença à emmener à Constantinople plusieurs musiciens de cette nation. Soliman, son fils et successeur, imita l'exemple de son père, et depuis, tous les empereurs qui ont été en Perse ont agi de même et en ont tiré les plus habiles gens en tout genre.

La musique a été principalement cultivée en Turquie depuis le règne de Mahomet IV. Un nommé Osman Effendi s'y est entre autres beaucoup distingué. Il a fait plusieurs élèves qui, à leur tour, en ont fait d'autres, et ont transmis ainsi ce bel art jusqu'au temps d'Ahmet III, dont le règne a été illustré par un grand nombre de musiciens célèbres. Démétrius de Cantimir, prince de Moldavie, a été un des plus fameux. Son bon goût a donné un grand lustre à la musique orientale. Il est auteur de plusieurs airs turcs qui ont eu beaucoup de succès, et qu'on entend encore avec plaisir. Dans l'histoire de l'empire ottoman qu'il a faite en latin, et dont nous avons une traduction française, ce prince s'attribue la gloire d'avoir introduit les notes dans la musique orientale, je ne sais sur quel fondement; car il est constant, et nous en parlerons encore plus amplement dans la suite, que les Orientaux n'ont point de notes comme nous, et n'en connaissent pas, à moins que, par ce terme, Cantimir n'entende toute autre chose que les caractères notés sur le papier et destinés à marquer la différence des tons, ce qui serait s'exprimer improprement et contre l'usage ordinaire. Quoi qu'il en soit, on ne peut pas ôter à ce grand homme le mérite particulier et le talent qu'il avait pour la musique.

Cet art, depuis lui, loin de se perfectionner, décline tous les jours, et il est à craindre qu'il ne se perde bientôt entièrement. Ceux qui passent aujourd'hui (1) pour y être les plus habiles sont un grec de nation, aveugle depuis vingt ans, nommé Georgy; deux derviches, l'un appelé Umer, l'autre Arab-Oglou; un juif connu sous le nom de Moussy, et quelques-uns d'un rang inférieur. Il n'y a proprement que ceux-là qui possèdent assez bien la musique, tant dans sa théorie que dans sa pratique. Mais l'on est menacé de voir ensevelis dans le même tombeau eux et leurs connaissances, car le défaut de notes, chez les Orientaux, est une nécessité de tout apprendre de vive voix, et de le retenir de mémoire; ce qui n'est pas à la portée de la plupart, et devient un obstacle à la conservation de la musique.

II.

DU GENRE DE MUSIQUE DES ORIENTAUX, ET DE LEUR GOUT PARTICULIER.

Tous les peuples, en général, quoique différents de mœurs et de caractère, s'accordent cependant sur le charme victorieux de la musique, et y sont sensibles. Il s'ensuit nécessairement que chaque peuple en particulier doit avoir un goût de musique qui lui est propre et capable de l'émouvoir.

En tout éloignés de nos manières et de nos usages, les Orientaux ne se rapprochent pas plus de nous pour leur musique qui n'a nul rapport avec celle d'aucun peuple de l'Europe. Cependant elle n'est pas tant à rejeter qu'on s'imagine, ni si désagréable qu'on ne puisse l'entendre. Elle a de la beauté dans son espèce, au jugement même des connaisseurs. Mais il est difficile d'en donner une idée, parce que la musique est du genre des choses dont l'effet se sent et ne s'exprime pas. Tout ce qu'on peut dire en général, c'est qu'elle est pathétique et touchante. Elle inspire le sentiment et fait naître le plaisir. Accommodée au génie asiatique, elle est, comme la nation, molle et langoureuse, sans forme et sans nerf, et n'a pas la vivacité ni l'âme de la nôtre. Le grand défaut qu'on peut lui reprocher, c'est d'être trop uniforme. Elle ignore cette admirable variété de l'art qui fait remuer le ressort de toutes les passions. Elle touche, pénètre, attendrit; c'est un plaisir que l'on ressent, mais ce plaisir même cesse de l'être par sa continuité, et dégénère souvent en une langueur et un ennui inévitable.

En effet, une musique, quelque admirable qu'elle soit d'ailleurs, si elle est monotone, assoupit et endort nécessairement. Les mêmes impressions réitérées sur les fibres de l'organe de l'ouïe ralentissent le mouvement des esprits animaux, en suspendent l'activité et l'action, et, par une suite naturelle, appellent le sommeil. Ce qui contribue en-

(1) Il ne faut pas oublier que ceci a été écrit en 1751.

core à cet assoupissement par rapport à nous, c'est la mollesse efféminée de la plupart des airs orientaux, si opposée à nos penchants. Notre attention ne saurait se captiver longtemps si elle n'est réveillée par quelque trait vif et animé. Il faut pour des oreilles européennes des impressions plus fortes, des sons plus mâles et plus nerveux, moins de mélancolie et plus de gaieté. Les peuples de l'Orient sont susceptibles de sentiments contraires. La même différence que la nature a mise dans nos inclinations et notre caractère, elle l'a mise aussi dans l'objet de nos penchants et de nos désirs. En vain donc prétendrions-nous, divisés en tout le reste, nous réunir sur ce qui doit faire le charme commun de la musique.

La musique orientale est comparée, par ses sectateurs, à un ruisseau paisible et tranquille, dont le murmure doux et flatteur enchaîne l'âme et l'endort dans le sein du plaisir. Je dirai, pour suivre cette comparaison, que la musique européenne est un fleuve grand et majestueux, qui roule ses eaux avec discernement, mesure son cours sur les besoins des terres qu'il arrose, et porte partout avec lui la richesse et l'abondance.

III.

DES RÈGLES GÉNÉRALES DE LA MUSIQUE ORIENTALE.

Il ne faut pas s'attendre à trouver dans la musique orientale cette justesse, cette précision, cette méthode qui fait de notre musique un art réduit en principes et en règles certaines. Les Orientaux ne connaissent point les différents systèmes établis parmi nous, tant pour la voix que pour les instruments. Encore moins savent-ils ce qu'il y a de physique et de géométrique dans la nature et la combinaison des sons. Il serait ridicule d'exiger d'eux qu'ils expliquassent la théorie des vibrations, leur vitesse ou leur lenteur, mesurée sur la longueur, la grosseur et la tension des corps sonores; le rapport d'un son à un autre, etc. Ils n'ont nulle idée de la musique à plusieurs parties. Tous les instruments, montés à l'unisson, jouent absolument la même chose et ne paraissent faire qu'un même instrument, tandis que dans la musique européenne des parties différentes, jouées chacune par un instrument et réunies ensemble, forment un tout concordant et harmonieux : c'est l'ouvrage de l'art dans les uns, ce n'est que celui du hasard, ou tout au plus de l'habitude, chez les autres.

Les Orientaux ont, comme nous, sept tons principaux qu'ils appellent en persan *teguiah*, *achiran*, *arak*, *rast*, *duguiah*, *seguiah*, *tchareguiah*, et qui répondent à *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. Mais il faut remarquer que les Orientaux n'ont que l'*ut* octave, et que dans aucun de leurs instruments on ne trouve de ton plus bas que *ré*, si ce n'est dans notre violon, dont ils se servent aussi, et où l'*ut* de la plus grosse corde s'appelle *tchareguioh* comme son octave. Dans tous les autres tons, les octaves ont des noms différents. Ainsi le premier ton *teguiah*, qui répond à *ré*, a son octave qui s'appelle *neva*: l'octave d'*achiran*, c'est *husseiny*, etc.; de cette sorte :

teguiah,	*achiran*,	*arak*,	*rast*,	*duguiah*,	*seguiah*,	*tchareguiah*,
ré	mi	fa	sol	la	si	ut
neva,	*husseiny*,	*evidy*,	*guerdanié*,	*muhaiér*,	*tiz-seguiah*,	*tiz-tchareguiah*,
ré	mi	fa	sol	la	si	ut
tiz-neva,	*tiz-husseiny*,	*tiz-evidy*.				
ré	mi	fa.				

Outre ces tons principaux, les Orientaux ont aussi des demi-tons qu'ils appellent *nim*, du mot persan qui veut dire *moitié*. Ce terme est générique et se dit également du bémol comme du dièze; mais on les distingue l'un et l'autre par des noms particuliers qu'ils ont et qu'ils prennent de l'intervalle où ils sont placés. En un mot, il en est des demi-tons comme des tons entiers, dont nous avons vu que les octaves avaient des dénominations différentes.

Une chose qu'on aura peut-être de la peine à croire, et qui paraît vraie cependant, c'est que la musique orientale a des voix que nous n'avons pas. Il est aisé de s'en convaincre par l'examen d'un de leurs instruments qu'on appelle *taubour*. Sur le manche de cet instrument les intervalles sont divisés, et les divisions marquées par un cercle de métal ou simplement de corde à boyau. Entre le premier et le second ton, ou le *teguiah* et l'*achiran*, il n'y a point de *nim* ou demi-ton; mais entre le second et le troisième, ou l'*achiran* et l'*arak*, il y en a deux, entre l'*arok* et le *rast* deux, et cela va de même jusqu'au *husseiny*; mais depuis ce dernier jusqu'à la fin, il n'y a plus qu'un demi-ton entre les intervalles.

Ce qu'il y a à remarquer sur la bizarrerie et l'irrégularité de ces divisions, c'est que les intervalles des octaves ne se répondent pas. Par exemple, entre le *teguiah* et l'*achiran*, il n'y a point de demi-ton, et entre le *neva* et le *husseiny*, qui sont les octaves des deux premiers, il y en a deux. Ajoutez à cela que dans la première octave il y a presque partout deux *nims* pour chaque espace intermédiaire, et que dans l'octave plus haute, qui devrait répondre dans tous ses points à la première, il n'y en a qu'un. Il est vrai que quelques musiciens orientaux, plus sensés que le commun, conviennent que l'on pourrait faire le même nombre de demi-tons par toutes les octaves, en sorte que chaque intervalle se répondît exactement, mais que certains demi-tons n'étant employés dans aucun de leurs airs, ils n'avaient point été marqués sur le manche de l'instrument.

Malgré ces irrégularités, il est toujours constant que les Orientaux ont, comme nous l'avons dit, plus de demi-tons que nous. Car si l'intervalle qui se trouve entre deux tons se divise par la moitié, il ne pourra fournir qu'un demi-ton; si, au contraire, cet intervalle se divise en plusieurs parties, ce ne seront plus des demi-tons, mais des tiers, des quarts de ton, qui, par rapport à nous, n'auront aucune réalité, parce qu'ils nous sont inutiles et inconnus. Mais c'est ce qui entre dans la composition de la musique orientale et en fait le principal ornement. C'est ce passage d'un ton à un autre, par une gradation insensible, pareille aux nuances imperceptibles et aux tons des couleurs, qui empêche de bien noter un air oriental. Ne connaissant pas ces sons, qui ne font point partie de notre musique, il nous est impossible de les rendre, ou il faudrait imaginer quelque autre signe nouveau, ou une nouvelle tablature.

Mais en supposant même qu'on pût exactement noter une pièce, elle serait encore méconnaissable à un musicien oriental qui l'entendrait exécuter par un Européen, parce qu'il faudrait ajouter à la note le goût propre du pays, qui, ne ressemblant en rien au nôtre, ne saurait être saisi que de

Digitized by Google

ceux qui le possèdent bien. C'est un inconvénient qui est souvent arrivé à tous ceux qui ont tenté cette entreprise.

Si les Orientaux connaissaient l'usage des notes, ce serait d'un grand secours et pour eux et pour les étrangers qui seraient curieux de s'instruire; mais ils n'en ont absolument aucune connaissance. Ce défaut de notes est un obstacle à la perfection de leur musique, qui, chez eux, est tout entière l'ouvrage de la mémoire. Ils ont un certain nombre d'airs qu'ils appellent *pechetrefs*, dont les plus habiles sauront une centaine qu'ils n'auront appris qu'après bien des années et avec le secours d'un maître qui devient indispensable, jusqu'à ce que la source des airs qu'on ignore se tarisse, ou qu'on se fixe un terme.

On ne peut donc pas disconvenir que cette difficulté, presque insurmontable, de s'instruire sur la musique des Orientaux, naît, non-seulement de leur méthode d'enseigner qui est encore un autre article, mais principalement du défaut des notes.

C'est pour suppléer en quelque façon à cette disette de moyens que les Orientaux donnent, comme nous avons vu, à chaque note, de ton et demi-ton, des noms différents qui les distinguent les uns des autres. C'est encore pour cette raison que la mesure de la musique orientale est si composée, quoique dans son origine aussi simple que la nôtre, et divisée pareillement en deux temps, savoir : le parfait et l'imparfait. Mais comme la figure et la qualité des notes en règlent parmi nous la valeur, les Orientaux ont imaginé un équivalent, et marquent, dans le battement de leur mesure, la valeur des notes que nous écrivons, observant de faire les pauses et les repos où ils sont nécessaires. C'est ce qui dirige les musiciens et sert à rappeler l'air qui, autrement, échapperait à la mémoire.

La mesure se bat ordinairement avec les mains sur les deux genoux alternativement. On commence par le genou droit. Au lieu de notre *la*, *la*, *la*, les Persans disent *teu*, *tené*, *ten*; et les Turcs : *dum*, *te-ké*, *dum*, qu'ils répètent plus ou moins de fois selon le temps et la qualité des notes qui composent l'air. Tous les *dum* se battent sur le genou droit, et les *tek* sur le genou gauche; les *te-ké* se divisent en deux syllabes dont l'une est battue sur le droit, l'autre sur le gauche. Voici de quelle manière se diversifient ces battements qu'ils appellent *oussouls*, et dont chacun a un nom particulier (1).

Sofian.

Dum té — ké.

Sadé dugek.

Dum tek tek
Dum tek.

Tchifté dugek.

Dum tek tek
Dum dum tek
Té — tek.

Terk Zarb.

tek tek tek
Dum tek

Dom dum tek
Té — ké
Dum dum dum.

Il est nécessaire de remarquer que, quoique le nombre de ces *dum tek* soit le même dans plusieurs *oussouls*, ils diffèrent néanmoins entre eux par la valeur des notes qu'ils expriment; car l'un, par exemple, vaudra une ronde, tandis que l'autre ne vaudra qu'une blanche, une noire ou une croche, etc., ce qui se connaît par le temps qu'ils mettent à battre cette note. Ainsi la mesure variera dans toutes ces circonstances.

Lorsque quelqu'un, parmi les Orientaux, veut composer un air, il faut qu'il choisisse entre tous les *oussouls* mentionnés celui qui conviendra le mieux à son air, et qu'il s'en serve de base pour construire dessus ce que son imagination lui fournira. Ce sera le moule dans lequel l'air sera jeté. De là vient, comme je l'ai déjà dit, que la mesure des Orientaux leur fait l'office de papier noté et aide leur mémoire.

Dans un concert il y a toujours quelqu'un qui bat la mesure, soit avec les mains sur les genoux, soit avec de petits bâtons sur des timbales. Cela guide et soutient les musiciens. Mais souvent les grands maîtres, parmi eux, déguisent tellement, en jouant, cette mesure, qu'elle devient méconnaissable aux autres. Ce n'est pas qu'ils s'en écartent, mais ils y mêlent les agréments et les finesses de l'art qui échappent au vulgaire, et qui consistent en certaines diminutions que les Orientaux appellent *nagmet*. C'est dans ces douces modulations, les gradations insensibles d'un ton à un autre par toutes ces parties, que la musique orientale excelle. Du reste, elle ne suit aucune règle dans la composition. Les Orientaux ne trouvent tout cela qu'en tâtonnant et selon que l'oreille ou le goût les dirige. Cependant il est encore plus difficile qu'on ne pense de composer un air ou *pécheref*.

Ce qui rend la difficulté si grande, c'est qu'il faut savoir tous les *pécherefs* qui ont été faits, pour ne pas se rencontrer avec eux dans rien. Autrement on vous déclarera plagiaire, et le plagiat, principalement en musique, est un crime moins pardonnable et plus rare en Orient que partout ailleurs. Mais aussi ne s'en trouve-t-il plus aujourd'hui qui composent, et il suffit, pour immortaliser son nom, d'avoir pu y réussir une ou deux fois en sa vie. En effet, la carrière est bientôt fournie quand elle est resserrée dans des bornes aussi étroites que celles que s'est prescrites à elle-même la musique orientale par ses *oussouls* et ses *terkibs* qui sont encore une autre espèce de matériaux qu'on met en usage dans les airs. Ces *terkibs* ne sont proprement que diverses combinaisons de sons simples ou composés, auxquels il a plu aux Orientaux de donner des noms que l'on trouve partout et qui seraient ici inutiles. Le nombre des *terkibs* a toujours été en augmentant; aujourd'hui il est fixé à cinquante-deux environ.

Un air se divise quelquefois en cinq ou six parties, mais plus ordinairement en quatre, dont la première s'appelle *serhané*, la seconde *mulazimé*, la troisième *mihan hané*, et la quatrième *sogn hané*. A la suite de ces quatres parties il en vient communément une cinquième qui n'est pas de l'air proprement, et qui n'en fait qu'une espèce de hors-d'œuvre. On la nomme *semaï*; on la peut comparer au *presto* des sonates; elle est plus vive que le reste, et la mesure, pour l'ordinaire, est différente et fort précipitée. C'est apparem-

(1) L'auteur fait suivre ici un tableau de ces *oussouls*, au nombre de trente. Les quatre que nous avons choisis suffiront pour en donner une idée.

Digitized by Google

ment pour réveiller l'auditeur du sommeil que le charme de la musique lui a causé.

Avant de commencer un air, on prélude par une sorte de caprice qui s'appelle *taksim*. Ce caprice doit être sur le même ton sur lequel l'air qu'on doit jouer est composé, et ne sert en effet que de transition à celui-ci. Il est joué par un seul musicien de ceux qui sont assemblés pour le concert, tandis que les autres font une espèce de basse en touchant, sans discontinuer, le ton sur lequel le *taksim* se fait. Il y en a qui prolongent ces *taksims* pendant des heures entières, toujours sur le même ton, qu'ils brodent de cent manières différentes. C'est dans ces caprices que le goût et le talent du musicien se développent. Il n'est pas gêné par la mesure, comme dans les *pecherefs*, parce qu'il en peut changer à son gré, et que le *taksim* ne doit suivre aucun des *oussouls* dont nous avons parlé.

Quoique nous n'ayons rien dit jusqu'ici sur la musique vocale, et que nous n'ayons spécialement parlé que de l'instrumentale, cependant on doit appliquer à la première ce que nous avons rapporté de la seconde. L'une et l'autre ne sont qu'une seule et même chose: toutes deux sont à l'unisson et ne font point une partie différente.

Le chant des Orientaux n'est pas si étudié que le nôtre; il est plus simple, plus naturel, sans être plus disgracieux. Leurs chansons sont la plupart, en vers dont l'amour est le sujet principal. Nous en avons noté une, pour en donner une idée. (Voir la planche.)

Ceux qui font profession de chanter s'appellent *hanendé*, qui, proprement en persan, veut dire *lecteur*. Il s'en rencontre parmi eux qui ont de très-belles voix, dont ils ne sont redevables qu'à la nature, et sans l'avoir achetée au prix qu'elles s'acquièrent ailleurs; ce n'est pas même tant les voix fines et douces qui sont estimées en Orient que celles qui sont fortes et sonores.

Il me reste à parler des effets prodigieux que les Orientaux attribuent à leur musique. Je me bornerai à rapporter un trait que j'ai trouvé dans un petit Traité de musique turque, d'où j'ai tiré quelques lumières; je ne ferai que traduire l'histoire qui y est racontée.

Dans le temps que vivait le grand musicien Sophi-Eddin Abd-ul-Mumin, les magistrats et savants de la ville du Caire résolurent d'en bannir la musique, comme une chose plus pernicieuse qu'utile à l'état et au gouvernement. Le sultan d'Égypte qui régnait alors y avait acquiescé, et déjà l'arrêt allait être prononcé, lorsque Sophi-Eddin, informé de ce qui se passait, va trouver le sultan, lui représente le tort qu'il allait faire à lui et à tous ses sujets en leur ôtant un art aussi agréable et aussi innocent, et tâche ainsi de détourner le coup fatal qui menaçait la musique. Voyant que le sultan ne se rendait pas à ses raisons et paraissait inébranlable: « Prince, lui dit-il, je ne m'oppose plus à la résolution que vous avez prise, et je souscris à la sentence que vous voulez porter; tout ce que je vous demande en grâce, c'est de me permettre auparavant de vous rendre témoin des prodiges qu'enfante la musique. Donnez ordre qu'on garde quarante jours un chameau sans boire, et qu'après ce temps l'on amène ce chameau en votre présence, que d'un côté on lui présente à boire, et que de l'autre il me soit permis de chanter une chanson de ma composition; si l'animal, plus occupé du plaisir de la musique que de la soif dévorante qui le tourmentera, oublie celle-ci pour n'écouter que celle-là, ne faudra-t-il pas que les ennemis même de cet art en reconnaissent la beauté et le pouvoir? si le contraire arrive, je n'ai plus aucun droit de représentation, et la musique méritera toute la rigueur du sort qu'on lui fera subir. »

Le sultan consentit à cette proposition. Sur-le-champ, il ordonne qu'on laisse un de ses chameaux quarante jours sans boire, et pour qu'il n'y eût point de ruse, il préposa des gens qui auraient soin de veiller à l'exécution de ses ordres.

Quand les quarante jours furent écoulés, on amène le chameau. On remplit d'eau un grand bassin qui était au milieu de la cour où se trouvait le chameau. Le dromadaire ne voit pas plutôt l'eau, qu'il s'échappe de la main de son guide pour courir au bassin. Dans le même moment, Sophi-Eddin entonne son air. Aux accents de cette voix enchanteresse, l'animal qui était au bord de l'eau, prêt à étancher sa soif, s'arrête tout à coup, pour entendre les sons mélodieux qui frappent son oreille. Le musicien cesse, le chameau se met à boire; il recommence, l'animal se retire. Ce prodige se réitère plusieurs fois et saisit d'étonnement tous les spectateurs; le sultan lui-même, qui du haut d'un balcon avait été témoin de ce spectacle, fut ravi d'admiration, et ne put s'empêcher de donner des éloges au musicien et à la musique, à laquelle non-seulement il fit grâce, mais qu'il voulut encore que ses sujets cultivassent plus que les autres arts.

(*La suite au prochain numéro.*)

OBSERVATIONS

Sur un Arrêté du Ministre de l'Instruction publique, qui prescrit l'enseignement de la musique dans les colléges royaux (1).

Depuis quelques années l'autorité s'est occupée avec une activité extrêmement louable de l'instruction de la jeunesse, et particulièrement de l'enseignement primaire, qui est en effet le plus important et même le seul dont tout gouvernement éclairé et civilisateur soit tenu de s'occuper, s'il veut mériter les éloges des contemporains et la reconnaissance de la postérité. Le zèle de l'administration n'a pas négligé la musique; et, d'après la marche des choses, on peut dire que tout est préparé pour que dans vingt ans la France soit presque aussi musicale que l'Allemagne : d'ici là, sans doute, l'art trouvera de nouveaux moyens de se produire; car on ne doit pas se dissimuler que dès à présent, en ce qui touche l'art musical, l'*enseignement* se trouve hors de proportion avec l'*exercice*, c'est-à-dire qu'il se forme plus de musiciens que les emplois ordinaires n'en peuvent occuper, ce qui fait que tant d'artistes sont, à Paris surtout, dans une position peu satisfaisante.

L'introduction de l'étude du chant dans les écoles n'a pour but dans la pensée de l'autorité que de former des amateurs; mais il est évident qu'en bien des cas celui qui se sentira des dispositions réelles pour quelque partie de la musique que ce soit s'y adonnera de préférence et uniquement; car notre art est par lui-même si séduisant, qu'il ne tarde pas d'absorber

(1) Il y a trois semaines que cet article a été composé; un accident a retardé son insertion.

toute idée qui l'offusque et gêne son développement. Ceci s'est déjà vu, mais dans une proportion assez faible pour que l'on n'en remarquât pas l'effet; ainsi tous les élèves qui professent d'après la méthode Wilhem sont sortis des écoles mutuelles où exerçait l'inventeur de la méthode, et dans lesquelles ils ne s'étaient trouvés que comme tous les autres, et non comme devant s'attacher à la spécialité musicale. Dans peu d'années on verra le même résultat s'offrir d'une manière beaucoup plus sensible, et l'on sera étonné de la masse de chanteurs, d'instrumentistes, de professeurs, et même de compositeurs, qui se trouveront *sur la place*, et iront de tous côtés offrir leurs services comme les matelots dans les villes maritimes. Ce résultat pourra bien avoir quelques inconvénients, mais tout porte à croire qu'ils ne seront que momentanés. Parmi ces jeunes gens qui se jetteront dans la profession, il y en aura probablement qui n'auront pas les dispositions requises, qui se feront illusion sur leur propre capacité, ainsi qu'il arrive souvent; malheur alors à celui qui n'aura pas conservé la ressource d'un art mécanique; il devra se trouver bien heureux s'il peut obtenir une place de garçon d'orchestre ou bien être employé à faire les courses dans un magasin de musique : il n'aura pas d'autres moyens de se rattacher à la profession de musicien; semblable à ces villageois qui, connus dans leur commune pour la beauté de leur voix (et Dieu sait ce que c'est qu'une *belle voix* dans la plupart des communes de France), se hâtent de vendre leur petit patrimoine pour venir offrir leurs services à quelque paroisse de Paris, où, après bien des déconvenues, ils finissent par entrer comme bedeaux ou donneurs d'eau bénite, rarement comme sonneurs.

Cet inconvénient, au reste, s'apercevra peu, parce que d'une part l'exercice de la profession prendra une grande extension, en province surtout, où tout, à cet égard, est encore dans un état voisin de l'enfance; et, d'un autre côté, parce que, à mesure que le talent musical deviendra plus commun, il sera plus difficile de se produire, à moins d'être réellement habile, réserve faite toutefois des droits du charlatanisme et de l'intrigue, droits reconnus de tout temps, et qui deviendront sans doute de plus en plus imprescriptibles à mesure que le monde vieillira.

Voici un préambule un peu long, eu égard au peu d'étendue que je veux donner à cet article; mais j'étais bien aise de ne pas perdre l'occasion de poser cette question du rapport de l'*enseignement* et de l'*exercice*; c'est la *balance musicale*, et l'on pourrait raisonner longuement sur le plus ou le moins à mettre de part et d'autre pour égaliser les plateaux.

Un arrêté du conseil royal d'instruction publique, du 5 octobre, porte que désormais l'enseignement du chant sera obligatoire dans les colléges royaux pour *les premières classes jusqu'à la cinquième inclusivement*, et désigne ceux des colléges dans lesquels cette mesure devra être immédiatement mise en vigueur. Les autres articles établissent que les classes auront lieu le *dimanche et le jeudi, et dureront une heure*; enfin que l'enseignement sera donné d'après les méthodes autorisées par le conseil, auquel devront aussi être préalablement soumises les paroles des morceaux de chant.

Le parti pris par le conseil d'instruction publique ne peut manquer d'être approuvé par tout le monde; les plaisanteries vulgaires de quelques journaux, d'ailleurs fort estimables, n'y feront rien, et les musiciens surtout peuvent n'en tenir aucun compte, mais si l'on félicite le ministre et le conseil sur le fond de l'arrêté qui rend obligatoire dans les colléges l'enseignement du chant, il me semble que les mesures prescrites pour cet enseignement sont susceptibles d'être critiquées; et tout porte à croire que si des professeurs exercés et consciencieux eussent été consultés en cette occasion, ils n'auraient pu manquer d'éclairer l'autorité sur quantité d'inconvénients presque matériels qui surgiront dès le moment où l'on voudra se mettre à l'œuvre.

D'abord il n'y a que deux classes par semaine, et ces classes ne sont que d'une heure; c'est trop peu, et l'on s'en apercevra bien vite aux résultats. Il fallait trois classes d'une heure par semaine, ou bien, ce qui même me semble préférable, deux classes d'une heure et demie.

En une heure un professeur n'a, pour ainsi dire, le temps de rien faire, à moins qu'il ne suive le mode d'enseignement mutuel, qui me paraît en cette occasion offrir plusieurs inconvénients dont je dirai un mot plus tard. L'enseignement des principes de la musique et du chant donne lieu à beaucoup d'exercices de détails tous indispensables dans une classe d'élèves amateurs, occupés hors de la classe d'objets tout différents; et quoi que l'on fasse, la classe de musique sera toujours une occasion de dissipation pour eux, et l'on ne saurait trop les intéresser et les attacher en variant le plus possible les objets d'étude. Ces objets, dans toute classe de musique élémentaire, se rapportent à trois chefs : 1° *notation* ou étude des signes et des principes de la musique; 2° *solmisation*, ou lecture chantée d'exercices dont on rend l'effet en nommant les notes; 3° *exécution musicale*, ou chant en chœur de pièces quelconques qui doivent être appropriées à l'usage des élèves qui forment la classe. Remarquez qu'en admettant cette division, je suppose que le *chant* proprement dit, c'est-à-dire l'art d'émettre convenablement le son au moyen de l'organe vocal, n'est enseigné que d'une manière détournée, et comme on dit *par raccroc*; le maître devant donner passagèrement des avis et des préceptes à cet égard, non-seulement quand il fera étudier les morceaux d'exécution, mais aussi lors de l'étude des leçons simplement solfiées.

Or il me semble, et tout musicien qui a l'habitude de l'enseignement simultané sera de mon avis, que *vingt minutes* pour chacun des trois objets énoncés, lesquels se subdivisent en une infinité de rameaux, sont absolument insuffisantes lorsque les classes n'ont lieu que deux fois par semaine. En outre il me semble peu adroit d'avoir fixé les classes de musique aux jours de congé. Si l'on veut que l'étude de la musique soit un objet de délassement pour les élèves, il faut que cette étude vienne faire diversion à des travaux plus sérieux, et en ce sens les jeudi et les dimanches sont mal choisis.

Une autre question d'une très-haute importance, et à laquelle on ne semble pas s'être suffisamment arrêté, c'est le nombre des élèves qui, dans les colléges de Paris surtout, est fort considérable. Quelles dispositions prendra-t-on à cet égard? Le professeur fera-t-il une seule classe? La demande est presque déraisonnable; car, dans le collége Louis-le-Grand, par exemple, la réunion des élèves de cinquième,

Digitized by Google

quatrième, troisième, seconde, rhétorique, philosophie, auxquels il faut joindre les élèves de mathématiques spéciales, forme une masse passablement imposante, et celle que formeraient les classes inférieures jusqu'à la cinquième, y compris celle-ci, ne le seraient guère moins. Or, en supposant même qu'un professeur capable et consciencieux se chargeât d'instruire et de diriger cette assemblée, il ne tarderait pas à reconnaître la difficulté pour ne pas dire l'impossibilité de réussir par suite de causes qu'il serait trop long de détailler, mais qu'une assez longue expérience m'a fait parfaitement connaître.

Maintenant divisera-t-on la classe en sections, comme la chose paraît probable? Mais comment concilier le temps employé par la musique avec les autres occupations que les élèves ont même les jours de congé (jeudis et dimanches), et avec ces *congés* eux-mêmes, qui sont comme acquis aux élèves qui n'apprendraient la musique qu'avec dégoût si l'on prenait sur leur sortie le temps de la classe? D'un autre côté, en supposant la classe divisée en quatre sections, un seul professeur serait insuffisant; car comment parler, chanter, reprendre, surveiller pendant quatre heures consécutives et sans aucune intermittence? la plus robuste poitrine n'y tiendrait pas un mois.

Quoi qu'il en soit, il est possible, même en se renfermant, sinon dans la lettre, du moins dans l'esprit de l'arrêté ministériel, de remédier à l'inconvénient du nombre des élèves. Le premier moyen serait d'avoir plusieurs professeurs opérant simultanément dans différentes salles; en ce cas, il me semble que ces fractions devraient être sous la surveillance d'un professeur principal auquel les autres obéiraient, et qu'elles devraient se réunir pour les pièces d'exécution, au moins de temps en temps: sources d'inconvénients d'un autre genre, et qu'il serait trop long d'énumérer.

Les termes de l'arrêté, qui désignent les élèves appelés aux leçons de musique, sont amphibologiques, et l'on ne sait pas bien s'il est question des élèves des hautes ou des basses classes; il est à présumer que c'est celles-ci que l'on a voulu désigner, et que l'on n'étudiera la musique que depuis les classes élémentaires jusqu'à la cinquième; je trouve à cette disposition plus d'un inconvénient: d'abord l'élève aura souvent oublié au sortir du collége tout ce qu'il aura su de musique; en second lieu, les élèves qui auront de véritables dispositions se verront forcés de quitter une étude de leur goût et qu'il n'auront qu'ébauchée, assez cependant pour qu'elle leur inspire de justes regrets; en sorte que quelques-uns d'entre eux étudieront par eux-mêmes, et négligeront inévitablement les autres objets; enfin, en ne prolongeant pas les exercices de musique jusqu'à la fin des classes, on se privera de l'exécution de toute musique qui ne sera pas écrite spécialement pour les voix puériles.

Quelque graves que soient ces inconvénients, ils ne seraient rien au prix de ceux qui se montreraient si l'article devait être entendu dans le sens de l'application aux classes supérieures à la cinquième. Ce serait commencer l'étude de la musique à peu près en même temps que celle des mathématiques, grande et fâcheuse erreur sur laquelle il faudrait se hâter de revenir. La musique, telle que doivent l'étudier les amateurs et habituellement les artistes, n'est point une science de raisonnement où la réflexion seule est mise en jeu; c'est un art d'imagination dans lequel la mémoire est l'agent principal, et dont les produits naturels s'obtiennent au moyen d'un de nos organes. Aurait-on, par hasard, tenu compte de cette vieille niaiserie, qui consiste à dire que telle ou telle personne *avait appris la musique par les mathématiques?* on ne répond à cela qu'en haussant les épaules, et jamais nous ne croirons que des hommes de sens se déterminent par de semblables raisons, même lorsqu'il s'agit de matières qui leur sont étrangères.

Tout le monde sait que la musique ne peut être étudiée trop tôt; c'est une langue dont il faut d'abord connaître les caractères (les notes de la musique) et la prononciation (l'intonation et le rhythme). Or, l'on ne prononce régulièrement que les langues étudiées de bonne heure?

S'il m'était permis d'entrer ici dans des détails techniques, que j'aurais de belles choses à dire sur ces caractères de musique, dont la lecture nous semble si facile une fois que nous y sommes exercés, et qui au fond sont si obscurs, si équivoques, et demandent tant d'opérations immédiates et instantanées de l'esprit, mais qui regagnent par leur petit nombre ce qu'ils perdent en clarté! qui n'est frappé d'étonnement en songeant qu'un signe placé sur une des lignes de la portée peut avoir environ trente significations différentes!

Eh bien! nous sommes habitués à toute cette complication, nous lisons couramment, sans hésitation, à livre ouvert: comment cela? c'est que nous nous sommes habitués de bonne heure et sans réflexions à saisir au coup d'œil le sens des signes et cette opération si compliquée de notre esprit, cette analyse si subite s'exécute dans notre pensée sans effort et presque sans attention. Tout est fugitif dans la musique, et pendant que vous réfléchissez vous perdez intonation et mesure; aussi ne voit-on d'habiles lecteurs que parmi ceux qui ont appris dès l'enfance, à l'âge où l'instinct et la mémoire agissent, non le raisonnement et la réflexion; tandis que tout au contraire on ne rencontre presque jamais un sujet qui, ayant commencé tard l'étude de la musique, soit parvenu à déchiffrer régulièrement et avec facilité. On ne peut donc faire commencer trop tôt aux enfants l'étude de la musique, et, dans le système que nous exposons, on attendrait, pour leur entrée dans les classes musicales, précisément l'époque à laquelle à la rigueur ils auraient pu en sortir, non pour ne plus s'occuper de musique, mais pour s'exercer au chant et à l'organisation de chœurs, morceaux d'ensemble, etc.

Une autre considération à laquelle on ne paraît pas même avoir songé, toujours dans l'hypothèse de l'étude de la musique dans les classes supérieures à partir de la cinquième, c'est que, à peine les classes formées, l'on ne tarderait pas à voir nombre de voix en mue, ce qui continuerait en s'augmentant de la première à la troisième année. Il serait impossible de choisir une époque plus défavorable pour commencer l'étude du chant, et si tel était le sens de l'arrêté, je suis convaincu que beaucoup d'enfants qui auraient eu de la voix, si l'on ne les avait pas fait chanter, n'en auraient jamais ou en auraient une mauvaise pour avoir chanté et s'être fatigués hors de propos; quantité d'autres se dégoûteraient de la musique en disant: *Comment voulez-vous que je chante? je n'ai pas de voix.*

Notez qu'il y aurait ici une anomalie des plus étranges: dans les écoles gratuites de la ville de Paris, on étudie la

Digitized by Google

musique dès l'âge le plus tendre ; les fils d'artisans restent à l'école jusqu'à leur entrée en apprentissage, et la quittent précisément à l'âge où les enfants des colléges royaux commenceraient une étude dont les premiers seraient quittes après l'avoir poussée au point convenable avant la fâcheuse époque de la mue.

En exigeant que les paroles destinées à être chantées par les élèves soient préalablement soumises à l'autorité, le conseil prend une mesure qui ne peut être attaquée sous aucun rapport : mais en se réservant la détermination des méthodes à suivre pour l'enseignement, à moins qu'il ne laisse à cet égard une grande latitude, il pourra plus d'une fois, et pendant longtemps encore, tomber dans des erreurs fort préjudiciables. Nous sommes forcés, vu l'étendue déjà trop considérable de cet article, d'ajourner à huitaine les remarques que nous nous proposons de faire à ce sujet.

J.-ADRIEN DE LA FAGE.

LA BATAILLE A L'OPÉRA.

Naguère encore nous nous élevions contre les violences qui outragent l'art et les artistes dans nos théâtres de provinces. Nous étions loin de penser que ces hideuses émeutes allaient être transportées pour la première fois dans la plus élégante de nos salles de Paris, celle qui fut toujours le rendez-vous d'un public d'élite. Qui le croirait ? une lâche et ignoble cabale n'a pas craint de s'attaquer à un des talents les plus aimés de notre époque, à Mlle Fanny Elssler. Lundi dernier, au moment où, dans la *Fille du Danube*, elle soutenait, contre le brillant souvenir de Mlle Taglioni, une seconde lutte non moins honorable que la première qui, dans la *Sylphide*, avait été pour elle un triomphe, Mlle Elssler a été attaquée par de grossiers sifflets qui sentaient leur boulevard. Qu'on juge de la surprise et de l'indignation de *tout le public* ! Mais comme si, dans cette soirée, tout avait dû être le contraire du bon ordre et de la décence, la pauvre Mlle Elssler a trouvé au centre du parterre des champions aussi indignes d'elle que ses adversaires étaient indignes d'assister à une représentation de l'Opéra. Ce beau parterre s'est transformé en une arène de pugilat. Le monde des salons a pu croire qu'il avait fait une excursion à la halle, dont il avait sous les yeux une députation partagée en deux camps. Maintenant quelle est l'origine de ce tumulte inouï dans les fastes du premier de nos théâtres? Faut-il que nous rapportions ici de déplorables bruits de coulisses ? que nous étalions une rixe féroce entre deux dynasties de claqueurs qui se vengent sur les artistes et par contre-coup sur le public des révolutions qui les élèvent ou les renversent? Non, nous ne descendrons point si bas ; nous ne souillerons point les yeux de nos lecteurs par un examen de ces rivalités fangeuses. De part et d'autre il y a eu brutalité pareille, et quoique les provocateurs, ceux qui ont sifflé une artiste irréprochable, soient les plus odieux, nous ne pouvons nous empêcher de répéter après La Fontaine :

> Le juge prétendait qu'à tort et à travers,
> On ne saurait pécher condamnant un pervers.

Nous nous élèverons à des considérations plus générales et plus importantes pour l'art. Il est temps que l'autorité intervienne dans tous les théâtres pour arrêter ces scandales qui en écarteraient à la fin tous les honnêtes gens. Depuis quinze ou vingt ans, la multiplicité toujours croissante des théâtres ayant changé en une haine envieuse l'émulation naturelle entre les directeurs, les auteurs et les artistes, on en a vu plusieurs organiser des cabales contre leurs confrères : ce premier abus si infâme en amena un autre non moins dangereux; du moment qu'il y eut des siffleurs à gages, on voulut leur opposer des claqueurs enrégimentés, les claqueurs, cette lèpre de l'art, ces insatiables sangsues de la fortune des théâtres et des artistes. Maintenant le cynisme est parvenu au dernier degré ; dans l'origine, ce n'était que pour le compte d'autrui que siffleurs et claqueurs se livraient à leur dégoûtante industrie. Maintenant c'est pour leur propre compte, pour se venger les uns des autres, qu'ils sifflent ou applaudissent les talents que nous apprécions; trop heureux s'ils s'en tenaient là, s'ils ne nous faisaient pas assister à des scènes de ruisseaux ! Il faut un remède; il faut que l'autorité sauve les théâtres de la sinistre influence exercée sur leur destin par de tels êtres. Nous ne croyons pas qu'il y ait le choix entre deux partis ; tant qu'on n'aura pas interdit à tout directeur, sous peine de forte amende, et de perte de son privilége en cas de récidive, de laisser pénétrer les claqueurs dans la salle, non-seulement on aura perdu les vrais applaudissements du public qui paie et sait juger, mais encore de pareils désordres se renouvelleront sans cesse; d'autre part, et comme il ne serait ni raisonnable ni juste en extirpant la cabale défensive, de laisser le champ libre à la cabale hostile, il faut qu'il ne soit pas plus permis de troubler l'ordre par des marques d'improbation au spectacle qu'en tout autre lieu public. Il faut que tout *siffleur* soit arrêté et puni comme *perturbateur*. Nous devinons la réponse qu'on va nous faire, le vers fameux de Boileau :

> C'est un droit qu'à la porte on achète en entrant.

Eh bien ! on ne l'achètera plus, voilà tout. Il en sera chez nous, comme à Vienne, comme dans d'autres pays, où les théâtres tiennent quelque chose de l'élégance des salons, et indiquent tout d'abord, par la décence qui y règne, une nation qui se respecte. Mais quoi ! va-t-on dire, les directeurs seraient alors les maîtres d'imposer éternellement au public des ouvrages et des artistes détestables. Bien loin de là; c'est justement tout le contraire. Ils ne pourront plus escamoter de succès factices : maintenant qu'une chute se constate par les sifflets, toutes les fois que les sifflets ne se font pas entendre, il passe en force de chose jugée qu'il y a eu réussite ; pour arriver à ce résultat, plusieurs directeurs remplissent leur salle aux premières représentations et aux débuts importants ; les sifflets une fois proscrits, la réussite ne sera constatée que par l'opinion des connaisseurs, dont chacun attendra l'arrêt propagé de salon en salon, de café en café, etc. C'est ce qui arrive à Vienne à un début ; à une première représentation; pas un murmure; l'interrupteur s'exposerait à une punition sévère; mais qu'un ouvrage, qu'un artiste ait déplu, le soir c'est l'entretien du foyer, le lendemain, de toute la ville; quand le titre ou le nom réprouvé est sur l'affiche, salle déserte. Contre cet arrêt-là point d'appel, point de cris à la cabale ; il faut se soumettre ou se ruiner ; et un directeur se

Digitized by Google

garde bien de risquer une troisième épreuve, lorsqu'à la seconde l'état de la salle vient l'avertir qu'il s'est trompé. Nous nous résumons : il faut, à notre avis, deux mesures dans tous les théâtres pour rendre au vrai public l'habitude de juger et le moyen de faire prévaloir ses arrêts. D'abord, appliquer aux siffleurs, quels qu'ils soient, les punitions qui frappent les auteurs de tout désordre commis dans un lieu public; voilà pour empêcher la cabale aggressive, et ensuite pour opposer un frein efficace à l'autre, il faut forcer, pendant *les trois premières représentations*, TOUS LES DIRECTEURS à livrer au public payant, PRENANT LES BILLETS AU BUREAU, leur salle entière, sauf un certain nombre de places réservées, *dans un lieu spécial, bien connu et toujours le même*, pour les entrées de droit, comme celles d'auteurs et artistes, lesquels, se trouvant tous ensemble agglomérés sur un point unique, neutraliseront les unes par les autres leurs petites passions enthousiastes ou malveillantes, et n'oseraient se livrer à des manifestations scandaleuses qui seraient aussitôt signalées et flétries par la publicité.

Qu'on s'y prenne comme on voudra, nous posons en fait, qu'il n'y a pas un autre moyen d'arrêter les cabales pour et contre, et que si on tarde à employer celui-là, elles arriveront à un excès d'audace, qui rappellera, de la manière la plus basse et la plus triviale, les scènes turbulentes et souvent ensanglantées du cirque de Rome ou de Constantinople.

S

NOUVELLES.

*** M. du Candia répète tous les jours à l'Opéra *Robert-le-Diable*. Il paraît décidé que cet artiste débutera le mois prochain ; suivant toutes les apparences, il obtiendra un beau succès, réunissant à une fort belle voix une grande facilité qui ressortira encore davantage par un air nouveau, écrit exprès pour lui par M. Meyerbeer.

*** Aujourd'hui par extraordinaire au Théâtre-Italien, l'un des chefs-d'œuvre de Rossini, *la Gazza Ladra* avec tous nos grands artistes pour interprètes.

*** Encore un nouvel astre du nom si heureux de Grisi qui s'annonce à l'horizon dramatique ; déjà bien des lorgnettes avaient été braquées sur les trois que nous connaissons, et qui sont si intéressants à *observer*, Giulia et Judith, les cantatrices ; et Carlotta, la danseuse ; la nouvelle Grisi est vouée en culte du chant comme les deux fondatrices de cette dynastie théâtrale ; c'est une de leurs cousines, la signora Ernesta, qui va débuter au Théâtre-Italien.

*** L'Opéra-Comique est mis en ce moment à de cruelles épreuves indépendantes de toute prévoyance administrative. Nous avons annoncé l'état si fâcheux de Mme Damoreau, et son éloignement probable du théâtre pendant une partie de l'hiver ; sans être aussi dangereusement malade, Chollet a été forcé par une indisposition grave d'interrompre son service; et pour surcroît d'embarras et de regrets, Cooderc, jeune ténor aimé du public, est contraint par sa santé de prendre un congé pour aller respirer l'air salutaire de Nice. On dit que la direction jette les yeux sur Marié, le chanteur de Metz ; mais on ajoute aussi qu'il est déjà engagé par le théâtre de la Renaissance. Valgalier, qui se trouve libre par la rupture volontaire de son engagement à Marseille, pourrait, si la réputation qu'il s'est faite en province n'est pas usurpée, offrir une chance de salut à l'Opéra-Comique dans ses soudains embarras. Nous voyons aussi avec plaisir expirer au mois d'avril prochain l'engagement de Mme Casimir à Bruxelles ; peut-être nous sera-t-elle rendue.

*** *Demain lundi*, le théâtre de la *Renaissance* ouvrira par le drame nouveau de M. Victor Hugo : *Ruy Blas*, par lequel, dit-on le célèbre auteur se placera à la tête de nos poètes dramatiques. On dit d'avance beaucoup de bien d'une ouverture et de plusieurs chœurs composés pour cet ouvrage par M. Struns, habile et modeste compositeur qui jusqu'ici ne s'était point encore produit sur la scène. Le même théâtre donnera deux vaudevilles nouveaux après demain *mardi*, *Olivier Basselin*, en un acte, et *lady Melvil* ou le *Joaillier de Saint-James*, en trois actes. Nous souhaitons vivement que ce nouveau théâtre réussisse, il remplira une lacune longtemps sentie par le public et par les auteurs.

*** Il circule des bruits vagues et jusqu'à présent *peu dignes de foi* sur l'entrée d'Adolphe Nourrit à l'Opéra-Comique.

*** On ferait un calendrier avec les bonnes actions de nos artistes. Le dimanche onze novembre, sera donné au Conservatoire de musique un grand concert vocal et instrumental par les artistes de l'Opéra, au bénéfice d'un de leurs camarades amputé. Il suffit pour convoquer le ban et l'arrière-ban des dilettanti de nommer Duprez, Brod, Allard, Mmes Dorus-Gras, Nau, qui auront pour auxiliaires Alexis Dupont, Derivis, Massol, etc.

*** Le célèbre compositeur M. Donizetti vient d'arriver à Paris. Il a en portefeuille l'opéra écrit pour Nourrit, et dont les représentations ont été empêchées par la censure de Naples. Ce compositeur est en pourparlers pour écrire pour l'Opéra. Il n'y a qu'une difficulté, M. Duponchel veut un opéra en deux actes promptement, et M. Donizetti ne veut composer, pour notre grand théâtre, qu'un ouvrage en quatre actes, et il demande au moins *un an* pour l'écrire.

*** Mlle Pauline Garcia est arrivée à Paris; il est probable qu'elle donnera bientôt quelques concerts à l'Opéra avec M. de Bériot, l'admirable violon.

*** On annonce la prochaine arrivée à Paris des deux plus célèbres cantatrices de l'Allemagne, Mme *Schrœder-Devrient* dont nous connaissons déjà le talent et la beauté, et Mlle *Sophie Lœwe*, qui fait les délices du public de Berlin.

*** La chronique théâtrale de Milan ne parle que de la célèbre *Schoberlechner*, qui y fait depuis deux mois les délices des habitués de la Scala. Un fait est venu rehausser sa renommée et lui gagner tous les cœurs généreux. Mademoiselle *Guldberg* de Vienne, laquelle, sous sa protection, vient d'être engagée à Milan, y a paru dans plusieurs rôles, et notamment dans la *Norma*, où elle a obtenu des applaudissements. Mademoiselle Goldberg est le seul soutien d'une mère sans fortune, veuve, ayant neuf enfants à sa charge, et c'est aux soins et aux bontés toutes maternelles et peu communes de madame *Schoberlechner* que cette jeune cantatrice doit son talent et sa position. Honneur et gloire à cet ange tutélaire de l'orpheline !

*** Un jeune compositeur français qui, après avoir obtenu le grand prix de Rome, avait su justifier au théâtre le suffrage de ses juges de l'Institut, M. Eugène Prevost, vient de s'expatrier pour aller chercher au loin la fortune. Le découragement l'avait pris en voyant encombrées toutes les avenues de nos scènes lyriques. Le brillant succès de *Cosimo* n'avait pu lui faire obtenir un poëme en trois actes, et *Cosimo* même resté au répertoire dans presque tous les théâtres de province, venait d'être interrompu à Paris. Cédant au chagrin que lui inspiraient ces mécomptes, M. Prevost s'est décidé à partir pour les Etats-Unis, où l'appelle un très-bel engagement ; il s'agit d'organiser une troupe lyrique. Nul doute qu'un artiste aussi distingué n'exerce une heureuse et prompte influence sur les progrès du goût musical dans le pays où il va porter ses talents.

*** La réception de l'orgue de Notre-Dame-de-Lorette a eu lieu, lundi dernier, devant une nombreuse et brillante réunion ; à voir le monde élégant dans cette église décorée avec un luxe tout profane, on pouvait croire assister à un concert du le rue Vivienne ; et les morceaux qu'on a exécutés sur l'orgue n'étaient pas de nature à détruire l'illusion. Des mouvements de valses, des mélodies coquettes et mondaines, rappelent l'Opéra et la salle Musard, voilà ce qu'nous fait entendre les *pianistes* qui étaient venus essayer le nouvel instrument. C'est une triste vérité, mais il faut la dire ; l'art de toucher de l'orgue, est en pleine décadence aujourd'hui.

Quant à MM. Cavaillé, nous les connaissions depuis longtemps comme facteurs habiles et consciencieux. L'œuvre qu'ils viennent de terminer, on pouvait manquer de présenter un résultat satisfaisant. C'est surtout en tenant compte des difficultés qu'ils avaient à vaincre dans cette construction, que l'on rendra justice à l'habileté des facteurs et au mérite de leur travail.

MM. Cavaillé ont récemment construit à Lorient un orgue, sur lequel on a fait un rapport très-favorable qui est entre nos mains. Nous apprenons avec plaisir que d'autres travaux importants leur ont été confiés. Puissent-ils trouver dans de nombreuses commandes des encouragements pour le zèle infatigable qu'ils apportent au perfectionnement de leur art.

*** Le désordre règne au théâtre de Marseille. Après le départ de Valgalier, l'administration, qui avait engagé Richelme pour le remplacer dans le poste de premier ténor, voulut paralyser le malveillance qui existe contre elle. Elle se plaça sous la protection de l'autorité ; et avant le début du nouvel arrivant, un arrêté fut publié, rappelant ceux qui sont déjà en vigueur depuis longtemps, pour

défendre de troubler ou d'interrompre » d'une manière quelconque le spectacle, etc.» Rien de plus sage qu'une pareille mesure, si on avait eu le courage d'y tenir la main; mais lorsque, après avoir écouté dans *Guillaume Tell* Richelme-*Arnold* avec plaisir, les mécontents *quand même* se mirent, vers la fin du spectacle, à l'immuler, comme Valgallier, à leur animosité contre l'administration, la police, au lieu d'agir avec vigueur, garda une attitude si paisible, qu'elle semblait n'être là par représentants que pour se faire braver. On assure que depuis la paix a été conclue entre l'administration et les abonnés, on ne dit pas à quelles conditions; mais le résultat a été favorable à Richelme. Dès qu'on a consenti à le juger, il n'y a plus eu pour lui que des applaudissements, et la représentation du *Comte Ory* l'a dédommagé du tumulte qui avait terminé celle de *Guillaume Tell*.

*** Un jeune maestro, M. A. Peri, vient de faire exécuter à Marseille un opéra italien de sa composition; il en avait écrit la partition en quinze jours, sur un poème, au reste, bien fait pour inspirer une verve musicale; ce n'est rien moins que le joli vaudeville de la *Visite à Bedlam*, traduit en italien et coupé en *libretto*. La représentation a eu lieu dans la bastide (maison de plaisance) d'un riche amateur, dont la serre avait été métamorphosée en élégant théâtre. Quelques gens du monde s'étaient improvisés artistes, pour servir d'interprètes à l'œuvre nouvelle. Ils se sont tirés de leur tâche avec bonheur, et peut-être même mieux encore, s'il faut en croire un éloge qui est le *nec plus ultrà* du genre. La basse, qui était chargée du rôle de *crescendo*, a été FOUDROYANT!!! Figurez-vous LABLACHE. » Nous nous bornons à citer cette hyperbole, sans en accepter la solidarité. Quoi qu'il en soit, voilà encore une des preuves des progrès que fait partout le goût et le talent de la musique. Donizetti, arrivant de Naples, assistait à cette représentation, où il s'est rencontré avec un jeune artiste français, M. Xavier Boisselot.

*** Mme Jaworeck, cantatrice naguère bien obscure à l'Opéra, a eu besoin que d'émigrer à Bruxelles pour se placer au premier rang. Sa voix, qui avait toujours fait *banqueroute* sous le ciel natal, est devenue tout à coup riche de sons sur le sol de la Belgique. Néanmoins, et malgré l'enthousiasme dont retentissent pour elle certains journaux, elle n'est pas à l'abri des caprices, ou peut-être des leçons du parterre; mais ces aigres avertissements, elle les reçoit en riant, trop haut placée pour qu'ils puissent atteindre jusqu'à la région pure où elle plane. » Les chut! écrit un des champions, on a sont attaqués pendant *la Juive*, et après l'air: *Il va venir*, on » beau talent de Mme Jawureck, qui, par un regard dédaigneux, » a fait comprendre le profond mépris que lui inspirait l'opinion du » petit nombre de ses détracteurs. » En vérité, s'il n'en faut pas davantage à Mme Jawureck pour écraser ceux qui prennent la liberté grande de la chuter quelquefois, elle a là une recette précieuse et qu'elle devrait communiquer à plusieurs de nos artistes, qui, grâce au bon nombre de détracteurs qu'ils rencontrent, seraient à même de faire une large dépense de *ces regards de profond mépris*.

*** Mlle Varin, une des danseuses favorites du parterre de Bruxelles, va s'envoler (style officiel en fait de sylphides) vers d'autres climats.

*** Mlle Varin sera remplacée à Bruxelles par Mlle Hermione Elssler, qui fait maintenant les délices des Kœrnthner Thor (la porte de Carinthie), à l'Opéra de Vienne.

*** Mme Casimir n'a pas voulu renouveler son engagement à Bruxelles: décidément on croit que c'est Mme Mitre-Camoin qui lui *succédera*. Puisse-t-elle la remplacer!

*** Les artistes italiens partis de Londres il y a deux mois pour l'Amérique sont enfin, après une affreuse traversée, arrivés à New-York; *de Begnis* a déjà débuté au théâtre National, et a obtenu un succès complet dans *il Barbiere* et *il Fanatico per la musica*.

*** Le monde des artistes commence à tourner les yeux vers une jeune et jolie cantatrice qui s'est mise à la mode dans les soirées musicales de Naples, de Florence et de Milan, les trois villes de l'Italie où le culte du chant est le plus en honneur. Mme Talmari, tel est son nom, est douée d'une voix de mezzo-soprano. Ces nouvellistes aventuriers vont jusqu'à dire que M. Duponchel est en pourparlers d'engagement avec cette dame. Point de secrets avec ces nouvellistes-là, car quand ils n'en savent pas, ils en *inventent*.

*** Albert est parti pour Bruxelles: il y restera pendant toute la saison; il s'est engagé à y donner des ballets d'action; c'est d'un heureux augure pour la résurrection du ballet en Belgique. Si ce chorégraphe n'a pas une imagination bien neuve et bien hardie, on ne peut du moins lui refuser un goût délicat, et beaucoup d'élégance dans les idées.

*** Un auteur qui a compté autrefois de nombreux succès à l'Opéra-Comique, M. Théaulon, est dangereusement malade. Nous faisons des vœux pour le rétablissement d'un écrivain qui a plus d'un titre à l'intérêt des amis de l'art musical; c'est lui qui a produit Hérold encore jeune et obscur, en lui confiant le poème des *Rosières*; c'est lui qui, avec la *Chaperon rouge*, libretto médiocre sous le rapport dramatique, mais supérieurement coupé pour la musique, a donné à Boïeldieu le sujet de ses plus brillantes inspirations. Enfin c'est à lui que notre collaborateur et ami M. Liszt, quoique dans l'enfance, dut l'opéra où il a commencé à prouver qu'il était encore plus qu'un admirable instrumentiste.

*** Quoique en général le ton de la bouffonnerie ne soit pas le nôtre, nous ne pouvons nous empêcher de mettre sous les yeux de nos lecteurs quelques lignes d'une affiche qu'on est libre du reste de prendre au sérieux; il s'agissait d'une représentation de *Pizarro* sur le théâtre d'une petite ville des environs de Londres, et l'affiche, disait-on, donnant les noms des personnages et acteurs; « Le public est prévenu qu'il sera admis sur la scène et pourra faire partie de la procession. NOTA BENE: *Les vierges du soleil par les dames de la ville*. »

*** On vient de représenter avec un médiocre succès, sur le théâtre de Breslau, un opéra du compositeur Glæser, *Le Preneur de rats de Hameln*. On accuse ce maître de faire de la musique trop légère. Trop de légèreté, singulier reproche pour un Allemand!

*** A une époque où le *puff* acquiert à vue d'œil un si haut degré de perfectionnement, toutes les fois qu'une nouvelle ne nous arrive pas directement et par notre propre correspondance, nous avons soin de ne la citer que sous une forme dubitative. Nous avons déjà plus d'une fois reconnu l'utilité de cette précaution, qui nous a servi à mettre nos lecteurs en garde contre les grandes fanfares du charlatanisme. Metz possède en ce moment un ténor nommé Marié, qui paraît avoir du talent, mais qui, à coup sûr, a des amis; aussi les journaux ont-ils retenti en sa faveur d'éloges auxquels il ne manquait que d'être moins exagérés. Mais voici le couronnement: le 25 du mois dernier, le duc d'Orléans, en sortant du théâtre de Metz, aurait dit au directeur: » Je vous fais compliment de vos pensionnaires, surtout de M. Marié, qui est un sujet qui brillerait même à Paris; je sais que déjà on a voulu vous l'enlever. » Voilà qui nous semble un peu fort; nous ne pouvons, en la transcrivant, nous empêcher de songer au Dorante du *Bourgeois Gentilhomme*, qui a parlé de M. Jourdain dans la chambre du roi; et encore, ainsi que nous le disions, il y a perfectionnement et on enchérit sur Molière: ce n'est plus au prince qu'on a parlé cette fois, c'est le prince qui a parlé lui-même.

*** La messe de M. L. Ditsch, qui a déjà été entendue à Pâques, à Saint-Eustache, sera exécutée de nouveau dans cette église, le dimanche 4 novembre, à onze heures précises. Cette belle messe vient d'être publiée, et M. Meyerbeer a bien voulu en accepter la dédicace.

*** Le lundi 29 octobre, un service funèbre sera célébré à onze heures très-précises à St.-Roch, pour le repos de l'âme de feu M. Lesueur, ex-surintendant de la chapelle du roi. On y entendra un *requiem* de M. A. Thomas; une *marche* funèbre et un *sanctus* de M. A. Elwart; un *Pie Jesu* à trois voix seules de M. Dietsch; le beau motet *In media morte* du célèbre défunt, chanté par M. Alexis Dupont; un *Agnus* de M. Gounault, et enfin, une seconde marche funèbre de M. Boulanger. Cette messe, composée et exécutée par une grande partie des élèves de M. Lesueur, n'aura pour accompagnement que les instruments graves de l'orchestre.

*** Une triste cérémonie célébrée vendredi dernier dans l'église Notre-Dame-de-Lorette rappelait qu'il y a déjà un an que le célèbre chanteur Martin a été enlevé à ses amis et à ses élèves.

*** La société philharmonique de Vienne, (Autriche) a résolu de donner le 8 novembre une grande fête musicale dans la grande salle de concert (*Bertschule*). Plus de mille exécutants, tant chanteurs qu'instrumentistes, concourront à cette fête, où seront données les *Saisons oratoire*, d'Haydn, et plusieurs autres ouvrages sacrés dont le choix n'est pas encore fixé.

Digitized by Google

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Chopin. Op. 33. Quatre mazurka. 7 50
Doehler. Op. 25. Deux nocturnes. 7 50
— Op. 26. Valses brillantes. 7 50
Jullien. Quatrième quadrille pour piano, sur des motifs de Guido et Ginevra d'Halevy. 4 50
— — à quatre mains, id. 4 50
Musard. Cinquième quadrille, pour piano, sur des motifs de *Guido et Ginevra* d'Halevy. id. 4 50
— — à quatre mains, id. 4 50
Strauss. Op. 97. Le Pèlerin, valses à quatre mains. 5 »
— 98. Le Banquet, id. 5 »
— 99. Le Carnaval de Paris, id. 5 »
— 100. Paris, id. 5 »
— 102. Hommages à la Reine d'Angleterre, id. 5 »
Walkiers. Op. 69. Six fantaisies pour flûte seule, sur des motifs des valses de Strauss; n. 1. 2. 3. Chaque 6 »

PUBLIÉS PAR PACCINI,

Éditeur du livre musical des Cent-et-Un.

Levasseur. Le Garçon converti, chanson du Palais-Royal. 2 »

N. B. *On trouve chez Paccini, boulevard des Italiens, n. 11, de très-beaux pianos verticaux et carrés à louer.*

PUBLIÉE PAR E. CHALLIOT.

A. Croisez. — Sérénade facile pour la harpe :

» Entends-tu la sérénade,
» Sous la blanche colonnade,
» Qui te chante mes douleurs. »

Œuv. 5. 5 »

PUBLIÉE CHEZ SCHONENBERGER.

F. Hunten. Op. 99. Les Sylphes, cinq airs de danse : n° 1, le Galop; n° 2, le Montagnard; n° 3, la Polonaise; n° 4, la Contredanse; n° 5, la Valse. Chaque 4 50
L. Hertz. Op. 5. Variations brillantes pour le violon, accompagnement du piano, sur l'opéra de Bélisaire. 6 »
Bron. Op. 49. Souvenir d'Élisa et Claudio, pour hautbois et piano. 7 50
Lagarde. La Pauvre Jeanne, romance, paroles de E. Barateau. 2 »
— Ma Chimère, chansonnette, paroles de A. Bétourné. 2 »

PUBLIÉE PAR COLOGNIER.

Ch. Dancla. Deuxième air varié pour violon, avec orchestre ou piano. L'orchestre, 7 50. Violon et piano. 7 50
H. Nicolai. Trois duos concertants pour 2 cornets à pistons. 6 »
A. Le Carpentier. Le Petit Montagnard, quadrille facile et brillant pour piano. 4 50
— Les Jeunes Parisiennes, ditto. 4 50
N. Louis. Les Paquerettes, quad. fac. et brill. pour piano. 4 50
— Id. Id. Id. à 4 mains. 4 50
Labitsky. Aurora, valses pour le piano. 4 50
— Paulicen. Id. Id. 4 50
L. Brice. Jeanne-la-Coquette, chansonnette. 2 »
Dailly. Le Retour en Espagne. (Dédié à Ponchard) Id. 2 »
A. Marquerie. Endormez-vous, dormeuse! Id. 2 »
— Le Ruban noir, ballade. Id. 2 »

PUBLIÉE PAR S. SICHAULT.

Dotzauer. Œuv. 126. Méthode pour le violoncelle à l'usage des commençants. 12 »
— Œuv. 147. Méthode pour faire les sons harmoniques sur le violoncelle, conduisant à l'étude de la justesse des intonations, avec supplément pour enseigner le pizzicato de la main gauche. 9 »
M. Bonnet. Œuv. 20. Grand duo concertant pour piano et violoncelle. 9 »
— Œuv. 21. Fantaisie sur des airs russes, pour violoncelle, avec acc. de piano. 7 50
— Œuv. 22. Rondoletto pour le violoncelle, avec acc. de piano. 7 50
— Œuv. 23. Ronde di Bravoura alla polacca, pour violoncelle, avec accompagn. de piano. 7 50
— Œuv. 24. Air styrien varié pour violoncelle, avec accomp. de piano. 7 50
— Air 25. 4e Concerto militaire pour le violoncelle, avec accompagnement de piano. 9 »
Huber. Douze études, ou nouvelles récréations pour le violoncelle, avec accomp. d'un second violoncelle. 15 »
— Les mêmes, divisées en deux livraisons de six études. 1re livraison. 7 50. 2e livraison. 9 »
Carnaud. Le Souvenir du Pays, contredanses pour piano. 4 50
— Le Couronnement de la Reine Victoria, idem. 4 50
Jullien. Le Comte de Paris, quadrille. 4 50
— Le Perruquier de la Régence. 4 50
— Les mêmes quadrilles, à grand orchestre, en quintettes à 4 mains et en duos pour 2 violons, 2 flûtes ou 2 cornets à pistons.
Ch. Czerny. Œuv. 596. Rondino sur la valse favorite de la reine Victoria, pour le piano. 5 75
— Œuv. 597. Rondoletto sur Beatrice de Tonda. 6 »
— Œuv. 449. Rondino sur la barcarolle du Giuni di Calais, de Donizetti. 4 50
— Œuv. 275. Impromptu et variations brillantes sur un thème à la Paganini. 6 »

PUBLIÉE PAR TROUPENAS.

Burgmuller. Variations brillantes pour piano, sur un motif d'Hérold. 7 50
Doehler. Op. 48. Grandes variations sur I Puritani. 7 50
— Op. 44. Deux fantaisies sur I Puritani, chaque. 6 »
Duvernoy. Op. 88. Six bagatelles sur les motifs d'Auber et de Rossini, trois livraisons; chaque. 5 »
Gambaro. Souvenirs de Dice et la Bayadère; trois duos concertants et faciles pour piano et violon, chaque. 7 50
Carcassi. Mosaïque pour la guitare sur des motifs du Domino Noir. 5 »

PUBLIÉE PAR BERNARD LATTE.

Jullien. Nuits d'été à Pausilippe, quadrille pour le piano sur les motifs de Donizetti. 4 50
— La Durance, galop pour le piano. 2 »
Tadolini. L'Eco di Scozia, mélodie avec accompagnement de cor, chanté par Rubini. 4 50
Bochsa. Romance et chœur de Parisina, pour harpe seule. 5 »
Henri Herz. Fantaisie sur Lucia di Lammermoor, pour piano. 9 »

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro un supplément de texte et un autre supplément de musique, contenant : 1° Concert turc et air turc; 2° Point d'orgue de Beethoven (inédit) au premier mouvement du concerto en *ré* de Mozart; — et 3° quatre mazurka de Chopin, œuvre 33.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 16, rue de Cadran.

CONCERT TURC.

Air Turc.

Lentement.

Guel gul be i ah za - - - ne ma hei ser - - - vi re va - - num

dgia num dgevrit mé-ie ter-ben - - - dé i - - mah zou - - - ni ou - nout ma - -

- - ka-na gla ma dan kal - - - ma di hitsch ta - - - bu tu va - - num

dgevr it mé ie ter ben - - - de i - - mah zou - - - ni ou - - nout ma _____

ben - ah i de rum kio - - - ché i gam dé - - - i tek u ten ha agh iar

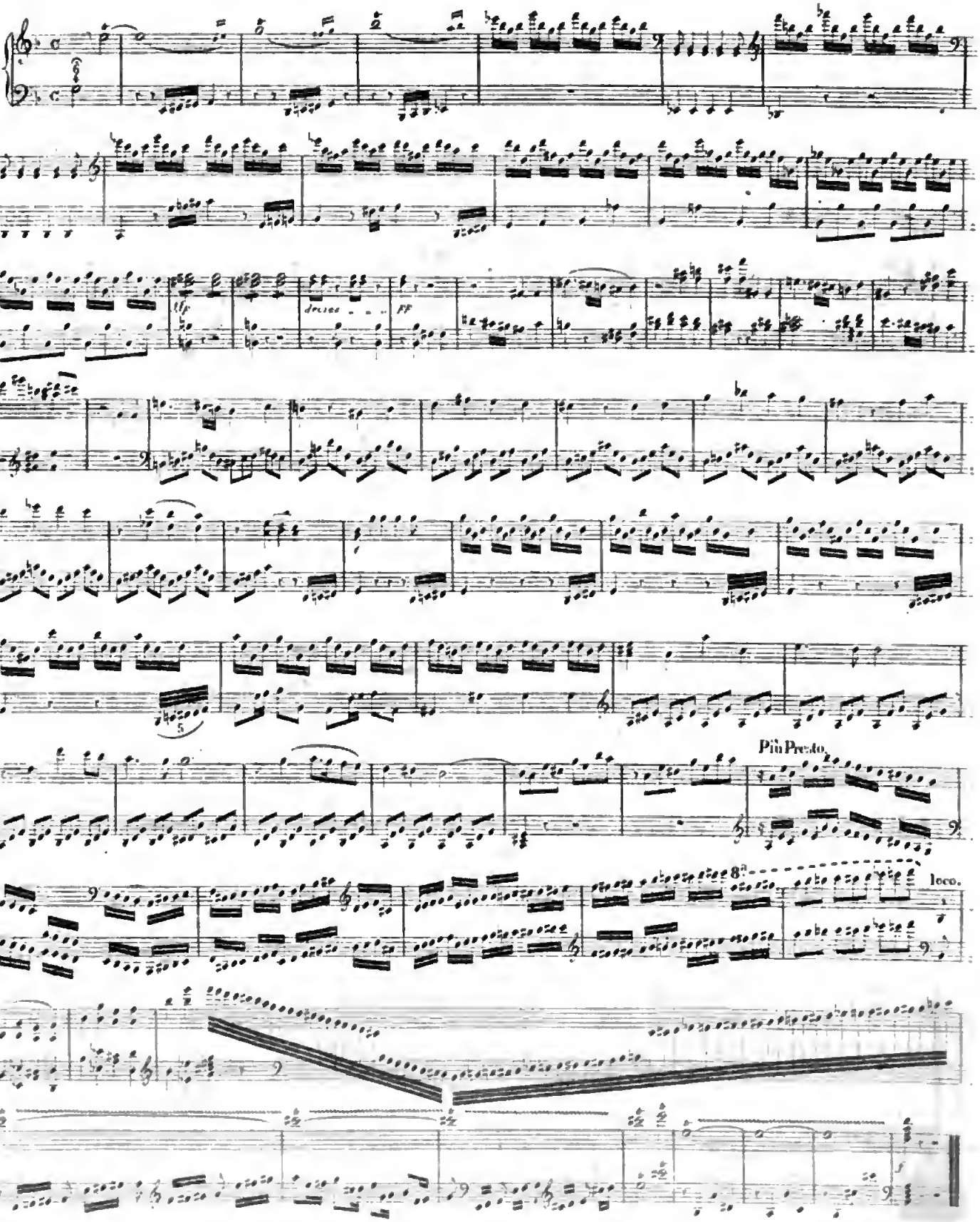
i té sen gul _____ a tschil - ci gon _____ tsché i - - ra na _____

Digitized by Google

Supplément au N° 43
..... 1838

CADENCE DE BEETHOVEN (inédit)

AU PREMIER MOUVEMENT DU CONCERTO EN RÉ MINEUR DE MOZART (N°8.)



Digitized by Google

REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 44.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 4 NOVEMBRE 1838.

Nonobstant les suppléments romanéra, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres ou la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

A dater du 1er janvier 1839, la* Gazette Musicale *paraîtra* deux fois *par semaine, le DIMANCHE et le JEUDI. Le prix de l'Abonnement ne sera pas augmenté.

SOMMAIRE. — Essai sur la musique orientale, comparée à la musique moderne, par C. FOUTON (suite et fin). — VOGEL et ses opéras, par H. BERLIOZ. — Théâtre Italien, Norma, par PANOFKA. — Opéra-Comique, le *Brasseur* de PRESTON, de A. ADAM, par H. BERLIOZ. — Service de Saint-Roch. — Levasseur à Marseille, par BERZOTT, CARLE et MÉRY. — Revue critique. Manuel des principes de musique, traité du chant en chœur, et manuel des compositeurs de Fétis, par PANOFKA. — Musique de violon : Panofka et Louis, par HENRI BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

ESSAI SUR LA MUSIQUE ORIENTALE,

COMPARÉE A LA MUSIQUE EUROPÉENNE,

Par C. Fouton.

(Suite et fin.)

IV.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES ORIENTAUX.

1.

LE NEI.

Le *Neï* ou *Naï* est un instrument à vent, dont le son a quelque rapport avec celui de la flûte et du hautbois. La matière dont il est fait est une canne noueuse, dont la meilleure espèce croît dans la Syrie, et surtout aux environs de Damas, dans un marais appelé *Ainazarca*. La longueur du *neï* est ordinairement de vingt-quatre à vingt-cinq pouces; il y en a cependant de plus grands qui se nomment *chah-mansour*, pour les distinguer des *kutchuk mansour*. Leur différence est d'un ton ou même d'un simple demi-ton, plus bas dans celui-ci, et plus haut dans celui-là. Une autre espèce encore, qui diffère des deux précédentes, est appelée *daoud*; le son en est moins aigu que celui de l'un et l'autre, et la longueur un peu plus grande.

Tous les *neï*, quels qu'ils soient, sont percés de sept trous à une certaine distance les uns des autres. Cette distance est mesurée sur la longueur de l'instrument.

Les tons commencent pas *rast* ou *sol*, qui se forme en soufflant à trous bouchés; puis, en ouvrant les premiers trous à compter de l'extrémité inférieure, c'est *dugiah* ou *la*; le troisième, *seguiah* ou *si*; le quatrième, *tchargâh* ou *ut*; le sixième *neva* ou *ré*, et le septième, qui est en dessous un peu éloigné des autres, c'est *husseiny* ou *mi* octave. Les second et quatrième trous servent à faire les demi-tons.

L'extrémité supérieure du *neï*, où est l'embouchure, est une pièce rapportée de corne ou d'ivoire, dont la figure imite assez au dehors celle d'un cône tronqué. L'intérieur en est creusé et forme pareillement la même figure, mais plus petite que la première, et renversée dans un sens contraire. L'ouverture intérieure a cinq lignes et quelque chose de plus, tandis que l'extérieure en a neuf; dans les *daoud*, celle-ci va jusqu'à dix lignes. L'on peut juger de là quelle doit être la difficulté de l'embouchure. Il faut souvent souffler des années entières pour la bien attraper, et encore cela n'est-il donné qu'à des poumons extrêmement forts et vigoureux.

Digitized by Google

Le *nei* est le principal instrument des Orientaux. C'est là-dessus que s'accordent tous leurs instruments; quant au *nei* lui-même, il ne peut s'accorder sur aucun, parce que, n'ayant pas l'avantage de nos flûtes à divers morceaux, il ne peut ni s'accourcir ni s'allonger.

L'invention du *nei* est assez ancienne dans le Levant. Ferideddin, surnommé Atthar, auteur de plusieurs beaux ouvrages persans, dans son livre intitulé : *Mantik-Uttair* ou *Entretiens des oiseaux*, en fait remonter l'origine jusqu'au temps de Mahomet. Il dit que ce prophète de la loi musulmane ayant confié à son gendre Ali un secret sur lequel il lui avait ordonné un silence rigoureux, celui-ci se trouvant au bord d'un puits, et penchant la tête pour y regarder, répéta en même temps les paroles mystérieuses que Mahomet lui avait dites. Il ne croyait pas pour cela avoir violé le secret, parce qu'il n'avait eu aucun témoin. Mais Dieu fit croître au fond de ce puits une canne de roseau d'une hauteur prodigieuse. Un berger que le sort conduisit en cet endroit coupa l'extrémité de cette canne et en fit un pipeau. Mahomet, rencontrant un jour ce berger qui soufflait dans son chalumeau, fut fort surpris d'entendre les paroles qu'il avait confiées à Ali, et que le roseau, animé du souffle du berger, répétait de lui-même. Il en fit de grandes réprimandes à son gendre, qui protesta n'avoir dit ces paroles qu'à un puits où il regardait. Le prophète alors lui fit connaître le miracle que Dieu avait opéré pour le punir, et Ali avoua son péché et en demanda pardon.

Depuis ce temps-là les roseaux ont été très en honneur parmi les mahométans qui s'imaginent peut-être qu'ils répètent toujours les paroles sacrées de Mahomet. On en a fait la matière du *nei*, qui lui-même est devenu par là un instrument consacré à la religion, et le sujet d'une très-belle morale qu'on en retire par l'explication mystique. Le *mesnevi* de Gelaleddin ne roule tout entier que sur cet article; et les derviches dont la fondation est de tourner au son du *nei* ont une certaine vénération pour ce livre, qui en effet les regarde personnellement, et dont l'auteur est un des grands saints de leur secte.

2.

LE TANBOUR.

Le *tanbour* est, après le *nei*, l'instrument le plus estimé en Orient; il passe même avant lui pour l'ancienneté, car, s'il en faut croire les Orientaux, ils l'ont reçu du philosophe Platon, qui, selon eux, possédait parfaitement la musique, et qui fut l'inventeur de cet instrument, sur lequel il jouait plusieurs airs qu'il avait composés lui-même et qu'on prétend s'être conservés jusqu'à présent. Plusieurs musiciens orientaux se vantent de savoir ces airs, dont ils sont fort jaloux, et qu'ils ne communiquent à personne. Cependant en soutenant qu'on a encore aujourd'hui des airs de Platon, ils disent que le *tanbour*, qui a été de son invention, s'était perdu pendant une longue suite de siècles, et n'a été retrouvé que vers le commencement de l'hégire par un nommé Ali, natif de Chiraz, qui en montra l'usage et le remit en vogue. Laissons les Orientaux dans leur opinion, et venons à l'examen de ce *tanbour*.

La matière de cet instrument est un bois ordinaire. La caisse, qui représente un hémisphère creux en dedans, doit être seulement de sapin bien sec et sonore. Il est couvert par-dessus de deux ais collés ensemble, et sans ouverture. La longueur du manche est communément de trois pieds environ, et le diamètre de la caisse de dix à onze pouces. Quand on veut orner cet instrument, on le revêt de nacre de perles, d'ivoire, de lames d'argent ou de vermeil.

Le tanbour a huit cordes, mises deux à deux. Elles sont toutes de fil de fer, hormis la dernière qui est de laiton et sort un peu hors de l'instrument. Les quatre premières cordes qui sont plus fines que les autres, s'accordent au *neva* ou *ré* octave; les deux suivantes, plus grosses, se montent à l'*ut* ou *tcharéguiah*, et les deux dernières à *duguiah* ou *la*. L'utilité de ces doubles cordes est de rendre le son plus plein et plus harmonieux.

On se sert, pour pincer les cordes, d'une lame très-fine d'écaille de tortue qu'on appelle *misrab*, et que l'on tient fort courte entre l'index, le doigt du milieu et le pouce. La main gauche doit parcourir toute la longueur du manche; elle ne doit pas être pesante, mais légère et déliée par un fréquent exercice.

Nous avons déjà parlé de la division de ce manche (1). Tous les tons et demi-tons sont marqués chacun séparément. Ces divisions se nomment *perdeh*; elles sont au nombre de trente-six.

Cet instrument est assez agréable de lui-même; cependant, pour plaire, il faut qu'il soit touché d'une main habile. Le prince Demétrius de Cantimir, fameux par ses talents pour la musique, s'est encore rendu célèbre par sa dextérité à jouer du tanbour. L'empereur Ahmet III, sous lequel il vivait, en faisait ses plus chères délices tant qu'il l'eut auprès de sa personne.

3.

LE MISCAL.

Le *miscal* n'est pas un instrument d'une invention nouvelle. Il a été connu des anciens, qui l'ont spécialement consacré au dieu Pan. C'est le même dont Virgile parle dans une de ses églogues, et dont Théocrite avait déjà parlé avant lui. Virgile lui donne sept tuyaux; Théocrite, neuf. Aujourd'hui le nombre en est augmenté jusqu'à vingt-deux.

Les tuyaux de canne de jonc sont joints l'un à l'autre, non plus avec de la cire, comme dit Virgile (2), mais avec de la colle forte, et enchâssés dans un morceau de bois plié en arc qui leur sert de base. Il est vrai que dans le fond de chaque tuyau il y a une couche de cire qui sert à boucher exactement les pores, pour empêcher que le souffle ne s'échappe. Peut-être est-ce là ce qu'a voulu expliquer Virgile. Quoi qu'il en soit, il n'y a pas lieu de douter que ce ne soit le même instrument. L'étymologie du nom arabe en est encore une preuve; car *miscal* est le dérivé d'un verbe qui veut dire *frotter*, parce qu'effectivement il faut frotter les lèvres dessus quand on en joue, et c'est aussi l'expression du poëte latin :

Calamis trivisse labellum.

Chaque tuyau du miscal fait un ton différent. Le premier

(1) Voir la *Gazette musicale*, n. 43, p. 424.

(2) Pan primus calamos *cera conjungere* plures
Instituit. VIRG., *Ecl.* II, v. 32.

Digitized by Google

est *ieguiah*, le second *achiran*, le troisième *orak*, et ainsi de suite. Il n'y a aucun tuyau destiné en particulier pour les demi-tons. Il faut que celui qui joue les fasse en remplissant plus ou moins le tuyau, ce qui demande beaucoup d'art et une grande pratique, afin de ne point souffler à faux et de ne point tirer le son imparfait.

Il y a des miscal de deux différentes grandeurs. L'un s'appelle *chah mansour*, l'autre *kutchuk mansour*. Le premier a plus de tuyaux que le second, et les tuyaux en sont plus grands, ce qui en rend le son plus grave. L'on fait cette distinction dans les deux instruments à vent, qui sont le *nei* et le *miscal*, afin de faciliter le chant qu'ils doivent accompagner, et qui, souvent dans plusieurs personnes, ne peut pas atteindre jusqu'au ton du *kutchuk mansour*, mais qui suit toujours aisément le ton plus bas du *chah mansour*. Les instruments à cordes qui baissent et haussent à volonté ne sont pas ainsi distingués en deux classes.

4.

LE VIOLON.

Les Orientaux connaissent aujourd'hui l'usage de notre violon; plusieurs même en jouent assez bien à leur goût. Le héros de leur musique, le premier musicien de la cour ottomane, le fameux Grec Georges, qui joue de tous les instruments, et entre les mains duquel, selon le langage de ses compatriotes, la matière la plus ingrate, le corps le moins harmonieux, deviendrait sonore, Georges, dis-je, a établi surtout sa réputation par les accords touchants de sa viole d'amour, que personne n'avait su manier avant lui, et qu'il a, le premier, introduite parmi les Orientaux. Mais il est le seul qui y a réussi, et il n'y a pas même d'apparence qu'après lui personne s'y attache, parce que, en général, tout ce qui est violon franc n'est pas trop estimé en Orient. On fait beaucoup plus de cas du violon du pays, appelé *kéman*, qui ne ressemble point au nôtre, et dont la figure est tout à fait différente.

Il est fait de plusieurs morceaux de diverses matières. La première et la plus essentielle, est ce qu'on appelle le corps résonnant du violon; c'est une coquille de coco qu'on a vidée et qu'on a laissée bien sécher. Ces coquilles sont plus ou moins grandes, selon la grosseur du fruit: il y en a qui ont jusqu'à trois pouces de diamètre. L'ouverture que l'on y fait pour la vider, et qui est très large dans toute sa circonférence, se couvre d'une peau de vessie fine et transparente. Du côté inférieur du coco, à l'opposé de l'ouverture supérieure, il y a de petites fentes qui sont comme les rayons d'un cercle, et qui servent d'ouïes au violon. On emploie aussi quelquefois, au lieu de coco, une petite calebasse ronde, bien desséchée, que l'on teint de la couleur du coco, et que l'on travaille de même. Ces sortes de violons sont à beaucoup meilleur marché, mais ils ne valent jamais rien et ne peuvent avoir le son des autres.

Le manche ou la touche du *kéman* peut être de toute sorte de bois indifféremment. Le sapin est le meilleur. On le taille en rond comme un bâton et on le travaille au tour. Mais il est plus gros par le haut que par le bas, où il est joint au coco au moyen d'une barre de fer ou de cuivre qui traverse de part en part en forme d'axe, et sort encore au dehors de plus d'un demi-pied.

L'extrémité supérieure du manche est surmontée d'une pomme d'ivoire ou de dent de poisson, et un peu au-dessous il y a une rainure pour les chevilles, qui sont fort grosses, et ont beaucoup plus de prise que les nôtres. Il n'y a que trois chevilles, parce qu'il n'y a que trois cordes; celles-ci portent sur un chevalet posé dessus la peau de vessie, fort près du manche. Ces cordes ne doivent pas être de boyau, mais de soie torse. Voici la manière de les faire.

Il faut prendre de la soie blanche, cuite, et qui n'ait point eu d'autre préparation. On en choisit les fils les plus fins et les plus déliés, dont on fait trois écheveaux semblables pour chaque corde. Les trois écheveaux se tordent d'abord séparément de gauche à droite, et puis tous ensemble de droite à gauche. Le calibre de chaque corde ne devant pas être le même, le nombre des fils qui les composent n'est pas non plus égal. La première corde, qui est la plus grosse, doit avoir deux cent quatre fils, soixante-huit pour chaque écheveau; la seconde, cent vingt-six, c'est-à-dire quarante-deux pour chaque écheveau; et la troisième, quarante-huit, à seize l'écheveau. Les fils, comme nous l'avons dit, doivent être fort subtils, bien serrés et retors, afin que les cordes n'aient qu'une grosseur convenable et ne soient point sujettes à se défiler, ni à rompre aisément. Elles sont attachées au bas de l'instrument à trois petits crochets qui les retiennent.

Dans le violon des Orientaux, il n'y a que deux cordes qui s'accordent par quintes. Ce sont la première et la seconde. L'une est montée à *ieguiah* ou *ré*, et l'autre à *duguiah* ou *la*. La troisième, ou la chanterelle, s'accorde à l'octave de la première. En général, ces sortes de violon n'ont pas le son aussi fort, aussi plein, ni aussi gai que les nôtres. Ils demandent beaucoup de délicatesse et veulent être joués avec une grande perfection pour plaire.

Les Orientaux jouent de leur violon à peu près comme nous jouons de notre basse. Ils sont assis, les jambes croisées, et tiennent l'instrument tout droit, qu'ils appuient seulement par le morceau de fer qui passe par en bas et lui sert de patte. On peut s'en convaincre en jetant les yeux sur la planche, où l'on a pris soin de représenter une assemblée de quelques musiciens qui jouent chacun d'un des instruments dont nous avons parlé (1).

L'archet de leur violon ne diffère pas du nôtre, si ce n'est qu'il n'a pas cette demi-roue appelée *la hausse*, qui sert à retenir les crins dans une tension égale. C'est la main qui fait cet office et qui tend les filets passés par un anneau aux deux extrémités du bâton.

Voilà quels sont les principaux instruments de musique dont on fait usage en Orient. Il y en a encore quelques-uns, tels que le tambour de Basque, appelé *doiré*, le psaltérion et plusieurs autres qui entrent dans la musique guerrière; mais les quatre dont nous avons donné la description sont les plus estimés.

VOGEL ET SES OPÉRAS.

La destinée de l'auteur de *Démophon* paraît avoir été l'une des plus tristes qu'on puisse citer dans l'histoire de l'art musical. Je parle sous la forme dubitative, à cause de la réserve

(1) Voir le supplément du n. 45 de la *Gazette musicale*.

Digitized by Google

extrême des biographes à son égard. Ils se bornent en effet à nous apprendre que Vogel naquit à Nuremberg en 1756, qu'après avoir étudié la composition dans les œuvres de Hasse et de Graun, il prit Gluck pour modèle, et qu'il mourut à trente-deux ans, laissant deux partitions, *la Toison d'or* et *Démophon*, dont la première seulement avait été représentée.

Mais j'ai entendu, il y a dix ans, un artiste de l'Opéra, déjà très âgé à cette époque, parler de Vogel comme d'un malheureux jeune homme qu'il avait vu mourir de découragement, de misère et *d'ivrognerie*. A défaut de documents authentiques, on peut se figurer assez bien les incidents qui auront marqué dans cette triste et courte carrière. Très-probablement Vogel, en arrivant à Paris, était fort pauvre et n'avait en perspective d'autres moyens d'existence que les leçons de violon qu'il espérait donner. Il jouait sans doute passablement de cet instrument, des duos pour deux violons que j'ai vu autrefois publiés sous son nom, et la manière dont cette partie de l'orchestre est traitée dans ses opéras, semblent l'indiquer. La gloire de Gluck dut l'éblouir tout d'abord, et ses sublimes ouvrages, que Vogel n'avait peut-être jamais entendus, ne peuvent qu'avoir excité un immense enthousiasme dans l'âme de cet artiste déjà disposé, par la spécialité de ses études et la nature de son organisation, à admirer ce qui tendait à la force et à la grandeur. Il n'aura pas tardé à se rapprocher de l'homme de génie qu'il idolâtrait, et Gluck, sensible à cette admiration passionnée, l'aura pris sous sa protection. Du moins la dédicace de *la Toison d'or* que Gluck accepta, et à laquelle il répondit par une lettre pleine d'expressions d'autant plus flatteuses qu'il ne les prodiguait pas, peuvent faire supposer que c'est grâce à la puissante intervention de l'auteur d'*Alceste* que Vogel parvint à faire représenter son premier opéra. Cet ouvrage ne réussit pas; nous verrons tout à l'heure que la sévérité ou l'indifférence du public ne furent que parfaitement justes. Gluck alors probablement lui donna des conseils dont il sut profiter pour sa seconde partition; sans doute aussi les travaux nécessaires à cette œuvre importante lui ayant fait négliger les leçons qui le faisaient vivre, et ne pouvant obtenir du directeur de l'Opéra la mise en scène de *Démophon*, qui l'eût tiré d'embarras, son penchant à l'ivrognerie, assez commun alors parmi les musiciens, ne fit que s'accroître; il chercha dans l'ivresse l'oubli de ses chagrins et en vint enfin à des excès qui durent abréger sa vie. Telles sont les conjectures qu'il est permis de former. Rentrons dans l'histoire. Un an après la mort de Vogel, *Démophon* fut représenté et n'obtint qu'un médiocre succès. L'ouverture seule en est restée, nous ne partageons pas cette fois l'opinion qui condamna l'œuvre posthume. Mais avant de faire voir combien peu cet arrêt fut motivé, examinons rapidement la partition qui avait précédé *Démophon* et dont les incontestables défauts ne sont pas sans avoir exercé la plus fâcheuse influence sur les dispositions du public à l'égard de l'auteur de ces deux ouvrages si dissemblables.

En général, le style mélodique de *la Toison d'or* est vulgaire; il se traîne et se lamente comme celui de beaucoup d'autres musiciens d'alors qui bourdonnaient autour de Gluck, se croyant ses égaux, et dont le nom est inconnu aujourd'hui. Ces gens-là avaient trouvé le moyen de réduire en formules ce grand style d'*Iphigénie en Tauride* et d'*Alceste*; ils en avaient tissu une trame musicale plus ou moins bien appropriée aux paroles, mais toujours la même, et qui devint en peu de temps d'une niaiserie et d'une platitude insupportables. Vogel, qui leur était si supérieur, fit comme eux en débutant; son imagination ne s'était pas développée; il n'y avait encore en lui que l'ouvrier musicien qui assemble des notes comme un autre fait des planches et qui charpente une partition solidement et à juste prix. Et combien y en avait-il alors de ces ouvriers qui exploitaient le lieu commun tragique et sentimental; dans quel obscur atelier ne confectionnait-on pas quelque drame antique, héroïque et mythologique?

On avait si bien examiné les œuvres de Gluck, on avait pris une empreinte si fidèle de toutes les saillies de son style, que, le procédé une fois mis en circulation, chacun se crut en droit d'en faire usage, comme si les bornes de l'art musical eussent été posées en tout sens, et qu'il n'y eût plus rien à faire qu'à produire toujours, imiter continuellement, copier sans cesse, altérer, vulgariser, abâtardir ces formes si nobles et si belles que Gluck n'avait empruntées qu'à son génie. Et dans le fait, pour ces gens-là, il y avait plusieurs excellentes raisons d'en agir ainsi: l'ignorance, l'impuissance et la paresse, par exemple; l'ignorance qui méconnaît les ressources infinies de l'art, l'impuissance qui ne permet pas de les mettre en œuvre, et la paresse qui s'oppose à la fois à leur recherche et à leur application. On pourrait ajouter encore la *prudence*, qui conseille de ne jamais rien risquer, de ne point quitter les grandes routes, de suivre fidèlement les profondes ornières qui conduisent en plus ou moins de temps, mais sûrement, à un gîte tel quel pour le soir, et de se garder avant tout de prendre ces chemins de traverses, ces sentiers perdus suivis seulement des vagabonds et des bêtes sauvages, qui ne mènent qu'à d'abruptes montagnes, à de sombres forêts, où le voyageur fatigué ne trouve pour lit que la mousse, pour hôtes que le silence et la solitude, et pour abri que la voûte étoilée.

Vogel, en écrivant son premier ouvrage, ne fit certainement pas ce misérable calcul, qui annonce de la part de celui qui le fait les plus heureuses dispositions à l'exploitation commerciale d'un art, et prouve en même temps, d'une façon irrécusable, que le sentiment profond et vrai de cet art lui est refusé; calcul méprisable, je le répète, qui ne devient général dans la pratique qu'à certaines époques de transition où l'art meurt, comme le phénix sur le bûcher qu'il éleva, pour renaître bientôt de sa cendre. Non, sans doute; il y avait dans l'âme de ce jeune homme quelque chose de meilleur et de plus digne. Mais Vogel, tout entier à sa préoccupation admirative, crut n'avoir rien de mieux à faire que d'écrire ce que tout le monde trouvait beau, et, à l'exemple des compilateurs des Electre, des Phèdre, des Miltiade d'alors, il s'appliqua à rassembler ses souvenirs, au lieu d'écouter attentivement si déjà la muse du drame lyrique ne préludait pas à de nouveaux accents.

C'est ainsi que dans son ouverture de *la Toison d'or* il fit une assez pauvre imitation de celle d'*Iphigénie en Aulide*, avec son introduction large, mais peu développée, son allegro maestoso, dont le thème est proposé à l'octave et à l'unisson par tous les instruments à cordes, ses traits rapides de pre-

Digitized by Google

mier violon, ses basses dessinées et fortement accentuées sous un tremolo aigu, ses gémissements de hautbois et de bassons, etc., etc. Il y a loin de cette symphonie, malgré une certaine ardeur juvénile qu'on peut remarquer dans le mouvement de l'ensemble, il y a loin, dis-je, de cette symphonie à l'immortelle ouverture de *Demophon*.

Le premier air d'*Hisiphile* : « Hélas ! à peine un rayon d'espérance », est froid et sans couleur ; la voix, d'ailleurs, y est presque constamment suivie par un hautbois qui exécute avec elle la mélodie à l'unisson ; ce qui serait un assez pauvre mode d'accompagnement, quand même il n'aurait pas en outre l'inconvénient grave de gêner et d'importuner le chant. Le chœur des suivantes de Médée est écrit à deux parties seulement, comme tous les chœurs de femmes de Gluck. Il n'offre pas plus d'intérêt que les airs de danse qui lui succèdent. J'en dirai autant du chœur : « Dans les combats, c'était vous, grande reine ». Remarquons que ces quatre morceaux se succèdent uniformement dans le ton de *sol* ; et que l'air de Médée : « Quelle trahison ! » air criard et commun, va pour la première fois introduire une nouvelle tonalité, fort peu éloignée de la précédente, celle de *re*. Je suis surpris de voir dans cette partition un emploi assez fréquent de la répétition du second hémistiche de certains vers, comme celui du second air d'*Hisiphile* :

> Peut-on avoir tant de rigueur !
> Tant de rigueur !

Cette répétition, que Gluck évitait soigneusement, affadit en effet l'expression, alourdit la marche de la mélodie et forme malheureusement le principal défaut du style, en général si pur et si beau de Sacchini. Une autre habitude que, dans cet ouvrage, Vogel partage avec l'école italienne du temps, et dont Gluck s'était également affranchi comme d'une formule puérile et sotte, c'est, à chaque demi-cadence, celle de frapper trois fois l'accord de la dominante dans la mesure à quatre temps. Quel que soit l'élan pathétique d'un morceau, je ne connais pas d'inspiration qui puisse résister à ce stupide *fron fron* ; fût-on transporté au septième ciel de la poésie, il suffirait à dissiper l'enthousiasme et à précipiter l'auditeur dans les basses régions du plus froid prosaïsme.

L'air de Médée : « Allons, je m'abandonne aux transports de ma rage », est mieux que tout ce qui précède ; on y trouve le fameux effet de basses de l'air de Circée du *Telemaco*, dont Gluck, plus tard, fit celui d'*Iphigénie en Tauride* : Je t'implore et je tremble, ô déesse implacable ! » La marche triomphale de Jason s'éloigne peu des formes de la marche des Thessaliens dans *Iphigénie en Aulide* ; mais quant à la robuste énergie que Gluck a su communiquer aux trois ou quatre parties d'orchestre dont il a fait usage, c'est ce dont le morceau instrumental de Vogel nous semble tout à fait dépourvu. On dirait de la marche des paysans, au premier acte du *Freischütz*, ce plaisant triomphe de village, que la plupart des dilettanti parisiens ont pris au sérieux, et dont ils ont trouvé l'expression musicale, les uns, simple, mais un peu commune ; les autres, vieille et usée, selon que leur éducation historique était plus ou moins avancée.

J'arrive au chœur des Argonautes, entrecoupé des soli de Jason. L'auteur a joué sur les mots d'une façon fort plaisante dans ce couplet :

> O gloire ! à tes lauriers
> Quel mortel peut prétendre !
> Pour atteindre à ton temple il faut tout affronter !
> Qu'il est pénible d'y *monter*,
> Mais qu'il est aisé d'en *descendre* !

De ces deux derniers vers, le premier s'élève jusqu'à la tierce majeure de *re*, en dessus des lignes, et le second atteint au *la* grave ; ce qui prouve que pour une voix de basse, il est très-pénible de *monter* au *fa* dièze, et très-facile d'en *descendre*. Le larghetto à 6/8 d'Hisiphyle : « Viens donc finir des jours perdus dans la douleur », n'est pas une invention bien saillante ; mais la mélodie en est si tendre, l'accent si vrai, qu'il y aurait de la pédanterie à ne pas le citer comme un morceau plein de sentiment et de charme. Là encore, le dessin vocal est non-seulement doublé, mais triplé et quadruplé par les hautbois, violons et bassons qui le suivent obstinément. Je passe rapidement sur un chœur fort long et fort insignifiant, et sur l'invocation de Médée en *mi* bémol mineur, qui paraîtrait dramatique et d'une belle couleur si l'évocation de la haine n'existait pas dans *Armide*, pour arriver au morceau intitulé *Tempête*.

Ici l'imitation de la tempête d'*Iphigénie en Tauride* va jusqu'au plagiat. Harmonie, dessin, instrumentation, sont calqués sur la sublime introduction du dernier chef-d'œuvre de Gluck. Les trois ou quatre premières mesures de l'accord de tonique (*re*), sont suivis de la seconde majeure sur ce même *re* ; après plusieurs gammes ascendantes et descendantes, la voix entre sur une septième diminuée en tremolo, suivie d'un grand trait en *la* majeur, qui amène les déchirantes successions de sixtes, dont la partie aiguë est exécutée à l'octave haute par les petites flûtes ; enfin tout ce qui fait de la tempête d'*Iphigénie* un modèle achevé de musique dramatique et pittoresque se trouve reproduit dans celle-ci.

Nous ne pousserons pas plus loin cette investigation, qui nous obligerait à des redites. Les airs nombreux de *la Toison d'or* ont tous la même physionomie ; les chœurs ne contiennent que des accords plaqués ; l'orchestre même, à part ces éternelles gammes qui roulent à tout instant de bas en haut et de haut en bas, n'offre pas une forme d'accompagnement nettement dessinée. Les flûtes doublent les violons, les hautbois doublent les flûtes, les timbales doublent les trompettes ; des noires syncopées sont la forme habituelle des accompagnements des seconds violons et altos, pendant que la basse frappe d'autre noires non syncopées, et l'harmonie, enfin, ne roule que sur un nombre d'accords fort restreint. Nous verrons dans un prochain article que, sans modifier radicalement son style en écrivant *Demophon*, Vogel a su l'épurer sous plusieurs rapports, et lui donner un peu de cette individualité qui manque entièrement au style de *la Toison d'or*.

H. Berlioz.

(La suite au prochain numéro.)

THÉATRE ITALIEN.

NORMA.

Début de Mlle Ernesta Grisi.

Malgré le grand éloignement du théâtre de l'Odéon, le

Digitized by Google

public va aux Italiens comme les années précédentes; c'est que le public, après avoir jeûné pendant six mois, veut jouir avec avidité de cette musique suave, mélodieuse, souvent légère, qui forme une si grande opposition avec la musique grave, sévère et caractéristique de l'Académie Royale. *Otello*, *la Gazza*, *Lucia*, *et Norma*, telles sont les reprises qui ont eu lieu jusqu'à présent, et c'est la représentation de *Lucia* qui a été la représentation par excellence. Mme Persiani y a obtenu un véritable succès d'enthousiasme. Cette cantatrice que la nature a si peu favorisée, — car sa voix n'est rien moins qu'agréable; elle est au contraire aiguë et tranchante, — a su acquérir cette perfection de méthode et cette grace qui sont le résultat d'un grand et vrai talent. Quelle verve, quelle netteté dans les floritures! quel goût dans les agréments! quelle pureté et quelle justesse dans les trilles! Mme Persiani est une des cantatrices les plus parfaites, avec une des voix les plus imparfaites.

Après la représentation de *Lucia*, nous devons citer celle de *Norma* comme ayant offert d'abord un intérêt tout particulier; à côté de Mlle Grisi débutait une de ses cousines; tâche pénible de briller en présence d'un tel astre, pénible surtout lorsqu'on porte aussi le nom de Grisi. Cependant nous regarderions comme une imprudence de juger complétement, après une seule audition, un jeune talent qui se présente pour la première fois devant ce public habile à distinguer le parfait du médiocre; toutefois le rôle d'*Adalgise*, chanté autrefois avec beaucoup de grâce par Mlle Assandri, est un rôle assez important et qui offre des ressources à une chanteuse, pour développer de la force, de l'expression et du pathétique.

Si nous évitons d'entrer dans quelques détails sur Mlle Ernesta Grisi, c'est que nous craignons que cette jeune personne n'ait été mal dirigée; nous pensons d'ailleurs que son talent lui permet d'aspirer à de plus beaux succès que celui de mardi dernier. Mlle Ernesta a une voix de contralto, c'est évident, personne ne peut s'y méprendre, et pourtant on lui fait chanter un rôle de soprano; serait-elle par hasard sortie de l'école d'un de ces professeurs *célèbres* qui ont la manie de vouloir imposer à la nature, de gâter, par ce qu'ils appellent l'art, les qualités dont la nature a doué les individus? Ces professeurs ne prétendent à rien moins qu'à transformer les voix de contralto en voix de soprano, et les voix de soprano en voix de contralto. Notre opinion est qu'à l'âge de 18 ou 19 ans le caractère de la voix d'une jeune personne s'est définitivement prononcé, et qu'un professeur de bon sens doit savoir reconnaître si une élève possède une voix de contralto ou de soprano, afin de lui faire chanter les solfèges qui lui conviennent. Mais, au lieu de cela, on force la nature, on casse la voix des malheureuses jeunes personnes, qui, séduites par un nom, se confient à un professeur dont le moindre souci est l'avenir de ses élèves. Mlle Ernesta, nous en sommes convaincus, a été mal dirigée; sa voix, sans être d'une puissance extraordinaire, est agréable dans les notes basses; quant aux notes hautes, elle ne les produit qu'avec effort, en les saccadant et avec une respiration très-gênée, conséquence naturelle du faux système d'après lequel elle a été formée. Son *mezza voce* est pur, mais aux moments de la force, cette pureté disparaît; Mlle Ernesta a du talent, de beaux yeux et de beaux cheveux, mais aussi quelques mauvaises habitudes, celle entre autres d'agiter tout son corps dans les moments d'affection. Il lui sera facile au reste de faire de rapides progrès avec des modèles tels que Julia Grisi et Mme Persiani, dont les conseils vaudront cent fois mieux que les solfèges de ces professeurs dont nous avons analysé les faux principes; nous préférons de beaucoup la manière d'un professeur de chant, grand charlatan, qui, après avoir examiné une élève et trouvé qu'elle chante aisément l'*ut*, ne lui fait chanter que le *sol* pendant les six premiers mois; ce temps écoulé, il lui fait aborder le *la*, et va faire bel étalage, devant les parents de la jeune fille, de sa rare méthode de développer les voix; six mois plus tard, il découvre le *si*, et enfin au bout de deux ans, la jeune personne chante précisément aussi haut qu'elle chantait auparavant; ce charlatanisme trompe les parents, fait gagner du temps au maître, mais au moins ne détruit pas la voix et l'avenir de l'élève.

Mlle Grisi a en de beaux moments dans *Norma*; partout où elle fait éclater sa voix argentine et vibrante, elle est grande, superbe, majestueuse. Ce sont les accents de l'amour, de la fierté, de la jalousie, qui font briller surtout son admirable talent; elle y est vraiment passionnée et chaleureuse. Mais dans son *mezza voce*, là où elle chante ces mille et une notes que Tamburini et Rubini ont mises à la mode, notre belle cantatrice est toujours gracieuse, mais froide, nette, mais sans expression. Au résumé, la représentation de *Norma* peut compter au nombre des belles représentations, et le public s'y est montré aussi impartial que juste.

L'orchestre marche bien; M. Tilmant le dirige avec beaucoup d'intelligence; il ne fatigue point l'auditoire de ces coups d'archets frappés sur le pupitre, que fait si souvent entendre le chef d'orchestre à l'Opéra et au Conservatoire. Nous citerons à ce propos un passage d'un ouvrage allemand, intitulé : *des qualités d'un Chef d'Orchestre* : « Qu'il frappe « des pieds, dit l'auteur, qu'il frappe de l'archet, qu'il crie « à tue-tête dans les répétitions, qu'il se démène comme un « insensé, qu'il jure, etc.; nous lui pardonnons, car un vé- « ritable chef d'orchestre doit sentir pour l'orchestre tout « entier et peut avoir une colère collective; mais qu'aux « représentations, devant le public, il conserve le sang-froid « et la noblesse des manières; là un mouvement de tête, « un petit signe de l'artiste doit suffire pour inspirer la masse, « pour préparer des endroits incertains. » M. Tilmant, qui probablement n'a pas lu cet ouvrage, dirige d'après ces principes et dirige bien.

On reprendra la semaine prochaine *la Donna del Lago*, et l'on prépare pour le mois prochain la représentation de deux nouveaux opéras de Donizetti. PANOFKA.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation du BRASSEUR DE PRESTON.

Opéra-comique en 3 actes. Paroles de MM. LEUVEN et BRUNSWIK. Musique de M. A. ADAM.

Ce brasseur-là se nomme Robinson; il a un frère jumeau qui lui ressemble tellement de vois, de gestes et de visage, que tout le monde s'y méprend. Il n'y a de divergence qu'entre

leurs deux caractères : l'un est doux, laborieux et prodigieusement timide, c'est le brasseur; l'autre est essentiellement violent, mauvais sujet, séducteur et brave. Aussi celui-là est-il devenu lieutenant d'infanterie. Or il advient que Georges Robinson, lieutenant d'infanterie de sa majesté britannique, a disparu de son corps au moment même où les hostilités vont commencer, dans je ne sais quelle guerre contre les Écossais. On le cherche partout inutilement. Le sergent Tuby, à qui il a sauvé la vie dans une chaude escarmouche, se désespère de voir une condamnation capitale et infamante prête à atteindre son cher lieutenant. Il accourt chez le brasseur, qu'il surprend au milieu des préparatifs de ses noces, et l'entraîne avec sa fiancée à la recherche du fugitif. On suppose qu'il est à Carlisle, auprès d'une jeune dame dont il est amoureux. Vain espoir : Georges est introuvable. Cependant le conseil de guerre va s'assembler, la condamnation du déserteur est certaine, il n'y a pas un instant à perdre. Le timide brasseur consent alors à profiter de l'étonnante ressemblance qui permet de le prendre pour son frère, et, endossant l'uniforme du lieutenant, se présente effrontément à sa place. La supercherie est couronnée de succès. Mais la charge sonne; grande rumeur : les Écossais s'avancent; que va devenir le pauvre brasseur? Toby le sergent, qui le suit partout obstinément, le plante sur un cheval, qui l'emporte à demi mort au milieu de la mêlée; l'ennemi est culbuté, le faux lieutenant a contribué au succès de la journée. On déclare qu'il a fait des prodiges de valeur, et le général le nomme capitaine sur le champ de bataille; bien plus, on le choisit pour aller présenter au roi les drapeaux pris à l'ennemi; et ce n'est qu'après cette présentation que Georges, le véritable lieutenant, reparaît, traverse le théâtre, va recevoir des mains de sa majesté sa commission de commandant des troupes chargées de pacifier l'Irlande à coups de canon, et l'instant d'après, son pauvre frère, trop heureux d'échapper aux dangers de cette mission, se montre sous ses habits de brasseur, et, prenant la main de sa fiancée, qui l'a accompagné à la cour, repart enfin pour sa brasserie. Ce tour d'escamotage a été fort adroitement exécuté par Chollet.

La musique de M. Adam a été constamment applaudie; plusieurs morceaux ont eu les honneurs du *bis*.

L'ouverture est gracieuse, mais un peu décousue. Le premier chœur est bien écrit pour les voix, et l'effet général en est bon. On peut citer un duo, un trio, plusieurs couplets de Chollet et de Henri (Tuby), la scène entière dans laquelle le sergent apprend à Robinson le maniement des armes, scène jouée par Mlle Prévost avec une verve entraînante; un chœur fugué, dans lequel se trouve un effet de décrescendo charmant et imprévu; différents passages d'instrumentation où les flûtes et les clarinettes sont habilement groupées en trio et en quatuor. Du reste, on est obligé de convenir que le style général de cette musique est admirablement adapté au goût de la plupart des habitués de l'Opéra-Comique; il est facile, coulant, dansant, coquet, peu original, peu distingué, semé de petites phrases, de petits traits, de petits effets que le bourgeois aime à répéter en sortant. Je ne sais cependant si, tout en faisant la part des exigences de ce singulier public, il n'y aurait pas encore *bénéfice* pour l'auteur de la musique à développer davantage ses motifs. La plupart de ses phrases disparaissent trop vite pour faire place à d'autres de la même coupe et d'une physionomie analogue, mais différentes cependant.

Ce défaut d'unité ôte beaucoup de leur valeur aux petits chants qui ruissellent de la plume de M. Adam; on n'a pas le temps de les bien connaître, et par conséquent on les retient moins aisément. Je ne parle pas de l'ensemble de la composition qui prend alors l'aspect d'un pot-pourri, et où l'on rencontre rarement un morceau bien posé, bien conduit, complet enfin; ce défaut là n'existe pas pour les habitués de l'Opéra-Comique. Je n'oublierai jamais que l'un d'eux disait un jour : « Pourquoi ne prend-on pas les plus jolis motifs de quarante ou cinquante partitions de divers auteurs pour en composer un opéra? on ferait ainsi un chef-d'œuvre à coup sûr. »

Les couplets de Chollet, où le mot *cheval* est reproduit d'une façon si comique et si spirituelle, méritaient d'être redemandés; c'est un air de vaudeville bien fait et d'une bonne intention dramatique. L'accompagnement de basson en triolets, qui imite, à ce qu'on prétend depuis Méhul et l'*ouverture du jeune Henri*, le *galop du cheval*, est d'un comique de bon goût. Mon avis, relativement au chœur à boire, qu'on a redemandé également, est que le morceau est évidemment le moins bon de la partition. Le premier thème en est emprunté à l'air de *Richard-Cœur-de-Lion* : *un bandeau couvre les yeux*; et le second est entièrement copié dans *Robert-le-Diable*. Toutefois disons que tout cela est adroitement arrangé, et que la rentrée de la flûte et du triangle est piquante et spirituelle. L'air irlandais que chante Robinson ne nous a pas semblé bien saillant; on aurait pu aisément mieux choisir. La chanson du brasseur, qui vise à faire le pendant de celle du *Postillon de Longjumeau*, est jolie, mais elle finit par un *piano* dont l'effet, charmant au théâtre, ne sera peut-être pas aussi favorable à la popularité du morceau que l'eût été une bonne redondance énergique. Nous n'avons pas besoin de dire que ce n'est point un reproche que nous adressons à M. Adam. Le succès n'a pas été douteux un seul instant, et les noms des auteurs ont été proclamés au milieu des applaudissements.

Chollet et Mlle Prévost ont joué avec une verve et un esprit qui auraient suffi pour animer des situations moins comiques que celles qu'ils avaient à rendre. Les auteurs leur doivent beaucoup à tous les deux. Aussi ont-ils dû reparaître après la chute du rideau accompagnés de Henri, qui s'était aussi fort bien acquitté du rôle de Toby.

H. Berlioz.

SERVICE DE SAINT-ROCH.

On a célébré lundi dernier, à Saint-Roch, un service anniversaire pour notre célèbre Lesueur. Un grand nombre d'artistes et de membres de l'Institut y assistaient. Une messe en musique, avec accompagnement d'orgue et de quelques instruments graves, a été chantée avec beaucoup d'ensemble, sous la direction de M. Masson, maître de musique de la maîtrise de Saint-Roch. On avait eu l'idée, à la fois convenable et touchante, de réunir à l'une des plus belles compositions du maître différents morceaux dus à la plume de quelques-uns de ses nombreux élèves. Le sublime motet de Lesueur « *In medio nocte*, » dont nous avons naguère

Digitized by Google

parlé longuement aux lecteurs de la *Gazette musicale*, a produit le plus grand effet; l'émotion était générale. M. A. Dupont, qui chantait le solo, a rendu les diverses nuances d'expression de cet admirable morceau avec un bonheur et un talent dignes des plus grands éloges. Il est impossible, en entendant cette voix de ténor si pure, si séraphique, cette belle méthode large, simple, posée, de ne pas dire : Voilà l'idéal du chanteur de musique sacrée.

On a remarqué une marche de M. Elwart; un *Pie Jesu*, à trois voix, de M. Dietsh, chanté par MM. Toussaint, Marochetti et Dorelli, et surtout un *Agnus*, à trois voix seules, avec chœur, de M. Gounod, le plus jeune des élèves de Lesueur, que nous trouvons beau, très-beau. Tout y est neuf et distingué : le chant, les modulations, l'harmonie. M. Gounod a prouvé là qu'on peut tout attendre de lui. Les trois parties récitantes ont été très-bien exécutées par MM. Dupont, Alizard et un enfant de la maîtrise de Saint-Roch.

H. Berlioz.

LEVASSEUR A MARSEILLE (1).

Levasseur est né dans les environs de Beauvais, à la fin du siècle dernier.

Cet artiste est peut-être le chanteur le plus complet de notre époque; il eut pour maître Garat, et il est, comme Ponchard, autre disciple de ce grand virtuose, le représentant de cette belle école vocale, la plus parfaite, sous le rapport de la pureté et de l'expression, qui ait jamais illustré le monde musical. Cette école, dont le grand style relève des inspirations de Gluck, de Sacchini, de Mozart, de Haydn, de Cimarosa, est surtout remarquable par le goût, la vérité, l'accentuation dramatique, et elle a fini par emprunter dans ces derniers temps un charme de plus aux formes brillantes et gracieuses de la muse italienne, dont les ouvrages de Rossini sont la plus haute expression.

Levasseur résume en lui ces belles traditions et ce progrès. Aussi n'y a-t-il rien d'impossible pour cet artiste. Les anciennes musiques qu'il chante, conservant leur couleur et leur style, ne perdent rien dans sa bouche de leur caractère natif; et comme il est aussi un des premiers interprètes de la pensée moderne, il en résulte que d'après lui seul on pourrait écrire une véritable histoire de l'art. C'est là une faculté unique. Il y a peu d'exemples, en effet, d'un chanteur ayant le don de saisir le sentiment et l'âme des mélodies les plus diverses, de s'assimiler des chants placés à des siècles d'intervalle, de reproduire à la fois Gluck et Rossini, Grétry et Meyerbeer, Mozart et Boieldieu.

Ce fait, qui accuse chez Levasseur une éducation musicale si variée et si parfaite, doit faire le fonds de sa biographie, car il se reproduit dans toutes les phases de la carrière qu'il a parcourue avec tant de succès.

Après avoir débuté avec éclat sur le théâtre de l'Académie royale, le 5 octobre 1815, dans le pacha de la *Caravane*, et chanté successivement tout le répertoire d'alors, Levasseur se rendit en Italie. Les nouvelles études qu'il entreprit pendant son séjour dans ce pays firent bientôt de lui un véritable chanteur italien, et lui permirent, à son retour, de paraître aux Bouffes avec distinction. Les succès qu'il obtint sur ce théâtre sont encore présents au souvenir des dilettanti parisiens. Il aurait suffi d'entendre chanter à Levasseur, chargé du rôle du grand-prêtre, sa partie dans l'introduction de la *Semiramide*, pour se former une idée de la perfection du chant, surtout lorsqu'après lui Galli, qui faisait Assur, venait attaquer les mêmes phrases. Plus tard Levasseur s'empara du rôle d'Assur, et il y fut également admirable. Dans Bazile d'*il Barbiere*, où il établit l'air de la *Calomnie* de manière à désespérer tous ceux qui lui ont succédé, il excitait l'enthousiasme dans de simples phrases dont jusqu'alors personne n'avait soupçonné la valeur. Un groupe, une note, un port de voix, suffisait souvent à Levasseur pour enlever les applaudissements de la salle entière. Ainsi dans le passage *Che comincia diventar*, lorsqu'il descendait la gamme en triolets sur un *rallentendo*, un murmure d'approbation, causé par cet effet inattendu, se prolongeait toujours sur les mesures suivantes de l'orchestre. Mais d'autres destinées attendaient Levasseur; Rossini, qui déjà avait commencé une révolution musicale à l'Opéra, et qui en méditait l'accomplissement, avait vu dans ce talent si souple et si pur un interprète capable de populariser un de ses chefs-d'œuvre. Alors parut *Moïse*, et le nom de Levasseur se rattache, dès ce moment, au succès de l'air de *la Prière*. C'est à la fin de cette soirée si remplie d'émotions que l'aimable insouciance de Rossini pour sa propre gloire fut révélée au public parisien d'une manière comique : tandis que la salle éclatait d'enthousiasme en demandant à grands cris le maître, celui-ci, qui avait oublié sa première représentation, jouait tranquillement au domino, au café de l'Opéra. Il fallut l'arracher de vive force de sa place, car il s'obstinait à ne pas vouloir quitter le jeu sur un coup de partie.

Levasseur a successivement créé à l'Opéra *le Comte Ory*, *le Philtre*, *le Dieu et la Bayadère*. Dans toutes ces pièces il a donné la mesure de la flexibilité de son art. Lui, si solennel et si puissant dans les œuvres sévères, il imprima sur tout ce répertoire un comique charmant, une gaieté franche et de bon goût. Mais c'est la création de *Bertram* dans *Robert-le-Diable*, qui a mis le sceau à la réputation qui s'est maintenue à la même hauteur dans les rôles du *cardinal* de la *Juive*, de *Marcel* des *Huguenots*.

Les qualités physiques de Levasseur n'ont pas peu contribué à faire de lui un acteur accompli. Sa taille est belle, son aspect imposant, sans que son visage noble et expressif nuise en rien à la grâce des effets sardoniques et bouffons qu'exige parfois le caractère de ses personnages. Sa voix de basse-taille est la plus remarquable que l'on connaisse, quant à l'étendue; et pour le volume, Lablache seul est plus puissamment doué que lui; mais Lablache, à tout prendre, n'est qu'un foudroyant baryton, et sa voix, bornée dans l'*extrême grave*, n'offre pas autant de ressources que celle de Levasseur, dont le clavier compte trois notes de plus. Tel est l'ensemble vraiment magistral de ce bel artiste.

La biographie privée de Levasseur n'abonde guère en anecdotes susceptibles d'exciter une vaine curiosité. C'est une vie toute de calme et de méditation, consacrée presque uniquement à l'étude de l'art. Ce qu'il y a de plus personnellement remarquable, c'est son mérite rehaussé par une

(1) Extrait du *Sémaphore de Marseille*, n. 3303.

Digitized by Google

grande modestie. Nous devons cependant ajouter que Levasseur ne s'est pas révélé tout entier au théâtre; il y a un côté de son talent qui ne peut bien s'apprécier que dans un salon ou dans un concert; nous disons cela au sujet d'une infinité de morceaux qu'il chante avec un esprit et une finesse admirables, quoique sortant des limites de son emploi. Dans le nombre, il faut citer les duos du *Chambertin*, et de la *Fausse Magie*, le trio de *l'Hôtellerie Portugaise*, de Chérubini, et le quatuor de *l'Irato*.

Ici, c'est le cas de parler, à propos du rôle de Bertram que Levasseur nous joue à Marseille, de ces magnifiques représentations de *Robert-le-Diable* à l'Opéra, qui ont désormais rendus inséparables les noms de Nourrit, de Levasseur et de mademoiselle Falcon. C'était là un spectacle et des émotions que la génération actuelle ne retrouvera plus. Toutefois, au lieu d'une sèche analyse en prose qui ne retracerait au lecteur que l'ombre effacée de ses impressions, nous citerons, pour tout compte rendu de cette œuvre chevaleresque et fantastique, de magnifiques vers du poëte Méry, qui ont été improvisés dans une brillante soirée chez Mlle Taglioni, et écrits sur son Album. M. Méry seul pouvait accomplir une pareille tâche; car il n'appartient qu'à la grande poésie de redire les inspirations d'un drame dans lequel est représentée une lutte effrayante entre le ciel et l'enfer.

Voilà donc l'opéra !.... Mais ce n'est rien encore ;
Pour un jour solennel la scène se décore ;
Voici Robert ! Robert dans son camp pavoisé,
Robert le duc normand, le chevalier croisé,
Qui, chassé de chez lui par des sujets rebelles,
Chante, la coupe en main, le jeu, le vin, les belles;
C'est l'orgie au plein air, l'orgie avec ses jeux;
Matin brillant d'un jour qui doit être orageux;
Emblème étourdissant d'un bonheur qui se brise,
Concert de libertins qui finit à l'église;
Car déjà prévoyant les remords de la fin,
Alice emprunte au ciel un chant du séraphin.
Oh ! ce début de fête, image de la vie,
Va cesser de sourire à notre âme ravie;
Après c'est un tournoi; voilà les lourds piliers
Gothiques blasonnés d'armes de chevaliers.
Honneur aux fils des preux ! amour à la plus belle !
Hommes d'armes, courez à la voix d'Isabelle !
Le clairon sonne, allez ! votre dame le dit !
En fanfares d'amour tout l'orchestre bondit,
C'est un entraînement de trompettes guerrières
Si puissant, que chacun va briser les barrières,
Et courir le hasard de gloire et de trépas
Pour remplacer Robert, car Robert ne vient pas.
Que l'orchestre est joyeux ! et quelle ardeur nouvelle
Donne à ces chevaliers la vive ritournelle?
Courte joie ! en quittant Palerme et son doux port,
Voici les rocs déserts, les ruines, le mort !
C'est Bertram ! entendez ces plaintes gutturales,
Ces clameurs de damnés, ces voix d'enfer, ces râles !
Près de la croix gothique, au sommet de ces monts,
Entendez ce concert qu'exhalent les démons !
Leurs cris entrecoupés célèbrent en cadence
Le maître qui préside à l'infernale danse !
Plus de tournois, de chants si joyeux et si beaux !
Entrons au cloître sombre, au milieu des tombeaux,
Et frémissons ! Bertram vient d'évoquer les nonnes ;
La basse se marie aux plaintives trombonnes,
L'orchestre grince, et pleure, et roule des accords
Sombres, comme la nuit qui noircit les décors :
Sous ces nefs de la mort toute joie est éteinte,
La lune seule y glisse une lugubre teinte,
Et la triste harmonie, à coups d'archets tremblants,
Exhume, avec effort, tous ces fantômes blancs.
Quand le mystère est fait et que le rideau tombe,
Et que la scène encor garde un parfum de tombe,
Voilà la volupté qui revient : c'est l'amour
Qui tourmente Isabelle et rallume le jour;
C'est la chevalerie en chœur qui lui répète
Des hymnes de triomphe et des hymnes de fête.
Arrive le héros, le coupable Robert;
Dans sa main sacrilége il tient la rameau vert
Et veut, les yeux en flamme, entraîner sur sa trace
Son amante à genoux, qui lui demande grâce;
Grâce ! et comme un seul cri tout l'orchestre à la fois
Seconde la princesse et crie avec sa voix ;
Et ravissant au ciel les notes du génie,
Se roule comme un flot de puissante harmonie.
Il semble, après ces cris où le cœur s'est brisé,
Qu'il faudra donner trêve à l'orchestre épuisé;
Oh ! l'artiste géant ! nul effort ne l'énerve ;
Il avait bien encor des notes en réserve ;
Devant les saints parvis, soyez silencieux ;
Trois bouches vont chanter comme l'on chante aux cieux,
Le trio de l'enfer, du ciel et de la terre
Il éclate à la fin comme un coup de tonnerre !
C'est un chant inouï, brisé d'accords stridents ;
C'est le damné qui pleure, et qui grince des dents ;
C'est l'homme au désespoir dont le regard de flamme
Trahit les passions orageuses de l'âme ;
C'est l'ange descendu de son trône du ciel,
Avec ses doux accords d'ambroisie et de miel ;
Ange et femme à la fois, dont la main maternelle
Protége un malheureux abrité sous son aile;
C'est le drame de Dieu, c'est tout un monde enfin :
L'orchestre, le damné, l'homme et le séraphin.
Il faut voir sur le scène où ce final éclate,
Quand Levasseur rougi d'un reflet écarlate,
Quand Nourrit le superbe, et l'archange Falcon,
Ébranlent de leurs voix le cintre et le balcon,
Il faut voir la terreur tout à coup révélée
Qui glace, après minuit, la foule échevelée;
Le délire est si grand, qu'on se parle tout bas,
Que toute main est froide et qu'on n'applaudit pas.

De si beaux vers n'ont pas besoin de commentaires, et nous ne doutons pas que, prêtant une forme si nette et si vive aux images vaguement offertes à l'imagination par le drame fatal de *Robert-le-Diable*, ils ne se gravent bientôt dans toutes les mémoires.

Les deux représentations de *Robert-le-Diable* ont produit 40,000 francs de recette, chose des plus extraordinaires à Marseille.

G. BÉNÉDIT ET V. CARLE.

Digitized by Google

REVUE CRITIQUE.

NOUVEAUX OUVRAGES

DE M. FÉTIS.

1° Manuel des principes de musique, à l'usage des professeurs et des élèves de toutes les écoles de musique, particulièrement des écoles primaires.

2° Traité du chant en chœur.

3° Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chefs d'orchestre et de musique militaire.

De nouveaux ouvrages de M. Fétis sont toujours une bonne fortune pour la littérature, ainsi que pour les personnes auxquelles l'auteur les a spécialement destinés. En parler est un devoir, mais non pas seulement pour les journaux consacrés à la musique : il appartient à la presse en général de fixer l'attention du public sur des œuvres pédagogiques. Pour entreprendre un travail aussi grand et aussi varié que celui des ouvrages que nous venons de désigner, il fallait une longue expérience, des connaissances vastes, des études approfondies, et à tout cela devait se joindre une élégance de style capable d'engager les amateurs à s'occuper, sans effroi et même avec plaisir, de l'étude d'œuvres sérieuses dont le but est de les amener, sinon à être de grands compositeurs ou chanteurs, du moins à savoir se rendre compte de leurs impressions musicales, et de les mettre à même de juger avec conscience les grandes productions d'un art qui prend un rang de plus en plus marqué parmi les diverses branches de l'éducation.

Certes, parmi les hommes qui vivent en France, M. Fétis est un de ceux qui possèdent le plus de titres pour justifier une telle entreprise et pour assurer un grand succès aux publications de ce genre. Écrivain élégant, historien nourri des études les plus sévères, auteur de plusieurs excellents ouvrages, homme d'une grande expérience, ayant entendu et connu tout ce qui s'est présenté de beau et de célèbre depuis de longues années, c'était bien à lui qu'il appartenait de rassembler ses connaissances et son expérience, afin d'en former un faisceau de lumières en faveur de ceux pour qui l'art est un objet d'étude et qui veulent s'initier dans ses mystères.

Nous avons parcouru avec un véritable intérêt les trois nouveaux ouvrages de M. Fétis, traités avec un soin tout particulier, et dont le premier offre plusieurs idées neuves sur certaines parties importantes de la théorie musicale. M. Fétis s'était imposé une tâche pénible, il le reconnaît lui-même dans sa préface :

« Rien de plus difficile (*page* 3) que d'écrire des éléments « de musique où les faits soient établis dans un ordre rationnel, et qui donnent lieu à des déductions de principes généraux et lumineux. C'est sans doute aux difficultés excessives d'un tel travail qu'il faut attribuer les imperfections de « tous les ouvrages qui ont été publiés sur ce sujet, et la « multitude de livres de ce genre ; car si le but était atteint, « il serait inutile de recommencer l'œuvre.

« Les conditions d'un traité élémentaire des principes de la « musique, destinés à l'instruction primaire, sont de réunir « à beaucoup de simplicité dans le langage un ordre philosophique d'idées. Mais à peine a-t-on entrepris un travail de « ce genre qu'on sent le besoin d'employer alternativement « les méthodes synthétique et analytique, et que la difficulté « de les faire coïncider et d'être concis et clair fait naître le « découragement ; je dois l'avouer, ces obstacles m'ont paru « si considérables, que, de tous mes ouvrages, celui-ci m'a « coûté le travail le plus laborieux. »

L'auteur a divisé chaque chapitre en deux parties : la première est l'exposition des théories; la seconde est une récapitulation de cet exposé en forme de dialogue. Cette manière de réimprimer dans la mémoire de l'élève le contenu du chapitre nous paraît excellente, et ne contribue pas peu à rendre agréable et intéressante l'étude de ces théories que l'on a jusqu'ici traitées ordinairement d'une façon trop pédantesque. Nous citerons principalement le chapitre 7 : « *De la disposition des lignes de durée et de la mesure du temps dans la musique.* » Ce paragraphe est écrit avec une clarté et une logique remarquables. M. Fétis, en publiant son Manuel, a rendu un égal service et aux professeurs, et à la jeunesse qui se voue à l'étude de la musique. Cet ouvrage ne tardera pas à être introduit partout où l'on a pour but d'enseigner les éléments avec sûreté et facilité.

Le second ouvrage, *Traité du chant en chœur*, est d'une plus grande étendue, et renferme dix chapitres, qui sont accompagnés d'exemples choisis dans les ouvrages de *Haendel*, de *Palestrina*, etc.

Dans un moment où de tous les côtés se manifeste un vif intérêt pour le chant en chœur, où les élèves de M. Wilhem prouvent suffisamment que les Français ne sont dépourvus ni de voix, ni d'organisation musicale; dans un moment enfin où ces élèves chantent quatre fois mieux que les chœurs de certains théâtres, un ouvrage comme celui de M. Fétis est tout à fait de circonstance. L'auteur commence par faire connaître l'étendue des voix différentes; en s'adressant aux professeurs, aux directeurs de chœurs, il leur donne d'abord des exemples à l'unisson et à l'octave, et leur recommande de les faire chanter à demi-voix avec la plus grande agilité de son possible. « Chanter fort avec la plénitude des sons de la « poitrine, dit à cette occasion M. Fétis, n'est pas moins rare « parmi les choristes que de chanter avec une douceur véritable ; car ils ne sont pas moins ennemis de la fatigue « que leur cause une émission puissante de la voix, que des « soins qu'il faut prendre pour chanter *piano*. Presque toujours c'est avec négligence et sans aucune intention de « bien rendre la musique qu'ils jettent des sons, ni absolument forts ni absolument doux, d'où résultent des effets incertains qui anéantissent la pensée du compositeur.

« Que si le directeur de musique exige de la force, et finit « par tirer les choristes de leur apathie pour un moment, « alors ils font entendre des cris qui ne propagent point le « son véritable. Prenant presque toujours les notes en dessous par un effort de poitrine, les sons de ces notes n'arrivent point à l'oreille avec pureté ; ils sont précédés d'une « intonation en dessous, à la quinte, ou à la quarte, ou à la « tierce qui les amène, tandis qu'elles devraient toujours être « attaquées. »

Plus loin, l'auteur ajoute : « Chanter *fort* dans les notes « brèves et dans les mouvements rhythmés avec énergie, est « plus facile que chanter *fort* dans les sons soutenus ; de là « vient que la plupart des choristes ne montrent d'énergie « qu'au début des notes, et laissent ensuite tomber le son

» dans les notes ténues et dans les mouvements lents. »

Ces observations sont on ne peut plus justes; tout le monde a remarqué la fausse manière de chanter fort qui règne dans les chœurs de nos théâtres lyriques. Ce sont, au début, des cris perçants, on dirait la force de 500 chanteurs; mais immédiatement cette force diminue, le caractère des morceaux ainsi exécutés subit une altération remarquable, et le morceau lui-même passe sans produire le moindre effet. Combien il serait nécessaire que le livre dont nous nous occupons fût introduit là où se font sentir ces graves défauts dans l'exécution des chœurs!

Dans le chapitre *De la prononciation des mots et de l'articulation chorale*, M. Fétis propose un moyen aussi ingénieux que solitaire pour habituer les choristes à une prononciation claire et distincte. On sait que les paroles des chœurs pourraient être aussi bien espagnoles que turques ou françaises, car on n'y comprend à peu près rien sur nos théâtres; le moyen que propose M. Fétis est simple: il s'agit de parvenir à bien battre les syllabes, et on y parvient en se servant des syllabes simples de deux ou trois lettres qui n'exigent qu'un seul mouvement des lèvres ou de la langue, telles que *ba*, *ca*, *da*, *la*, *ma*, *pa*, *ta*, *ton*, *tan*, *pan*, etc. On pourrait se servir de mots composés de syllabes de ce genre, et les disposer à la suite l'un de l'autre, sans qu'il soit nécessaire que ces mots forment un sens entre eux.

Si nous ne nous trompons pas, ce moyen est employé par les élèves de M. Wilhem, et certes ces petits enfants prononcent si bien tout ce qu'ils chantent, qu'ils pourraient servir de modèle sur ce point comme sur beaucoup d'autres. Les deux derniers chapitres du *Traité du chant en chœur* sont consacrés au *phrasé mélodique, harmonique et rhythmique* et à *l'animation*. La plupart des choristes ignorent complètement le sens et la suite des morceaux qu'ils chantent; très-souvent ils n'ont à chanter que quelques mesures, et il n'est pas surprenant qu'ils agissent alors tout à fait mécaniquement. La phrase du compositeur en souffre naturellement, et trop souvent se présente sans aucune expression, sans aucun caractère. M. Fétis propose donc aux directeurs de chœurs d'analyser l'esprit et le caractère de chaque morceau de musique dans une allocution avant d'en faire commencer l'exécution. » Rendus attentifs par l'instruction sommaire, » dit l'auteur, les exécutants ne seraient pas obligés d'atten- » dre que de longs et fatigants essais leur eussent révélé » péniblement la pensée du compositeur, et le caractère con- » venable d'expression, d'accent, de douceur ou de force se- » rait donné d'abord par eux à la musique; on ne les verrait » pas enfin, ce qui arrive tous les jours, chanter leurs parties » dans de grandes compositions, sans y attacher d'autre sens » que celui des notes qui sont sur le papier. »

Nous avons extrait plusieurs passages des ouvrages de M. Fétis, parce que nous croyons que le meilleur moyen d'en faire apprécier les qualités est de citer les propres paroles de l'auteur.

Le dixième chapitre : *De l'animation*, renferme les conseils les plus salutaires; il est écrit avec verve, et mérite une attention particulière. Nous croyons devoir en citer le dernier paragraphe:

« L'exécution de la musique peut être exacte sous le rap- » port de la valeur des temps, de la justesse et même des » nuances, sans que l'effet en soit complétement satisfaisant, » faute de *l'animation* qui est la vie de l'art.

» Je ne saurais mieux expliquer ma pensée à cet égard » qu'en faisant remarquer qu'à l'Opéra de Paris, par exem- » ple, où la musique est bien rendue par les choristes, au » moins quant à l'exécution positive, l'effet est cependant » fort inférieur à celui qu'il pourrait être; tandis qu'on a vu » des choristes médiocres, au théâtre allemand, en 1829 et » 1830, qui, par une exécution animée, pleine de chaleur et » de foi dans l'art, excitaient un enthousiasme général. C'est » que l'art, sans cet amour, est impuissant; c'est que l'ani- » mation, qui se fait sentir au cœur de l'artiste, se communi- » que comme le fluide électrique, c'est que pour émouvoir » il faut être ému, et pour persuader il faut croire à ce qu'on » dit.

» Je ne connais pas de professeur qui puisse enseigner ce » que c'est que l'animation; mais je crois à la possibilité de la » faire naître en parlant de l'art avec amour à des artistes. » Je pense donc que le chef de l'école ou le directeur de » chœurs dignes de leur mission peuvent développer l'in- » stinct de cette animation, s'il en existe quelque trace au » sein des choristes. Il y a souvent plus de paresse que d'in- » habileté; la paresse n'a point de place dans une âme émue; » soyez donc éloquent en parlant de votre art, vous qui vou- » lez l'enseigner, et vous aurez bientôt inspiré cette anima- » tion sans laquelle tous vos efforts seraient infructueux. »

Ce paragraphe en entier peut s'adresser, non-seulement aux directeurs de chœurs ou aux chefs d'orchestres, mais bien à tous ceux qui enseignent la musique. Combien est-il rare de voir un professeur de piano, de violon, de chant, parler à son élève du sens poétique des morceaux qu'il lui donne à jouer! Combien est-il rare que l'élève considère son instrument autrement que sous le rapport du mécanisme, et quel tort immense les parents ont-ils de confier leurs enfants à des professeurs médiocres, qui, parfois même, ignorent jusqu'aux éléments, pour donner plus tard, à quelques artistes célèbres, la peine immense de corriger de faux principes, peine qui demeure trop souvent sans résultat.

Le *Traité du chant en chœur* de M. Fétis est donc un ouvrage qui doit être lu par tous ceux qui s'occupent de l'enseignement; ils y trouveront les moyens les plus sûrs de se rendre utiles aux élèves, de leur insinuer cet amour pour l'art, sans lequel le travail devient pénible et ne saurait être couronné d'un véritable succès.

Le troisième ouvrage, dont nous allons entretenir nos lecteurs, est le *Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chefs d'orchestre et de musique militaire*.

M. Fétis énumère d'abord toutes les difficultés qui se présentent à celui dont le génie doit faire naître et diriger un ensemble pour rendre les créations des grands maîtres. Après avoir développé d'une manière aussi rapide que claire les éléments de l'harmonie, cet auteur consacre un chapitre à la connaissance des instruments et des voix. Ce chapitre est un véritable traité d'instrumentation, fait avec un talent et des connaissances remarquables. Il renferme l'emploi de chacun des instruments dont se servent les compositeurs modernes; il en démontre les faiblesses, les parties dont il ne faut point se servir, et contient des conseils utiles même aux compositeurs. L'auteur parle ensuite de la partition et de ses diver-

Digitized by Google

ses dispositions ; il y donne un tableau de la disposition d'une partition de symphonie, d'une partition de grande harmonie et de musique de cuivre. Dans sa troisième division, enfin, il traite des fonctions des directeurs de musique, des chefs d'orchestre et des chefs de musique militaire.

L'influence qu'exerce le chef d'orchestre sur la plus ou moins grande perfection de son orchestre, est immense. Nous avons souvent entendu des orchestres, composés d'exécutants médiocres, sous le rapport du mécanisme, rendre des ouvertures et des symphonies avec une verve, une inspiration et un esprit surprenants, parce qu'ils étaient dirigés par un homme éclairé qui, ayant approfondi le caractère et tous les détails de l'œuvre qu'il faisait exécuter, avait su inspirer ses propres sentiments à ceux qu'il dirigeait ; et en effet, il existe une si grande sympathie entre les exécutants et leur chef, que souvent celui-ci, pour communiquer le feu sacré à son orchestre, n'a besoin que d'un regard, d'un léger signe, d'un simple mouvement des yeux ou de la tête.

Tout ce que dit l'auteur du choix des instrumentistes, pour la composition d'un orchestre, des proportions des divers instruments, de l'accord des instruments, des répétitions et de l'exécution, ainsi que du respect que doit avoir le directeur de musique ou le chef d'orchestre pour les œuvres des compositeurs, tout cela est si vrai, si juste, qu'on ne saurait trop recommander l'ouvrage à tous ceux qui occupent une place aussi importante que celle de chef d'orchestre.

N'arrive-t-il pas souvent que des répétitions négligées ou précipitées nuisent à la conception d'un ouvrage ? Que des chefs d'orchestre se permettent des coupures sans en demander l'autorisation au compositeur ? N'est-ce pas une barbarie que de défigurer, d'estropier ainsi les inspirations d'un auteur? N'arrive-t-il pas encore — *horribile dictu!* — que la malveillance, la mauvaise humeur, en un mot, la disposition personnelle d'un chef d'orchestre suffit pour faire échouer une œuvre distinguée ? Eh bien ! que tous ceux dont la conscience n'est pas tout à fait en repos sur ce point lisent le manuel de M. Fétis, ils se corrigeront, et sauront gré à cet auteur si actif et si spirituel d'avoir écrit un livre aussi utile qu'intéressant.

Henri PANOFKA.

MUSIQUE DE VIOLON.

MM. PANOFKA.—LOUIS.

L'art du violon semble parvenu à son apogée, et par conséquent il va decliner. Baillot est toujours le chef de la belle école française. Paganini, avec son charlatanisme, dont il pourrait se passer, ses caprices bizarres, fantastiques, ses mignardises, ses folies instrumentales, ses tentatives audacieuses, hardies, comme celles de son compatriote Christophe Colomb, semble avoir découvert un nouveau monde musical, et représente parfaitement toutes les manières italiennes passées, présentes et futures de jouer du violon; mais il s'éteint. De Bériot, avec son phlegme, sa chaleur contenue, sa pureté d'intonation, la liberté de son archet, est bien l'expression de l'école allemande ou belge, ce qui est tout un pour le sentiment musical; mais ces trois grands artistes, ces trois hommes de génie, ne nous ont laissé jusqu'à présent que la monnaie de leur talent : ces trois Napoléons du violon ne sont continués que comme le grand homme par leurs maréchaux, et ce n'est pas tout à fait la même chose. On pourrait dire que nous en sommes en quelque sorte dédommagés par ce qu'on appelle les violons aimables. Cette manière a eu son école, ses représentants, qui comptent encore beaucoup de partisans, et parmi lesquels se font remarquer dans le passé et le présent : Jarnovick, Gervais, Rode, Lafont, Ghys, Ernst et Panofka. C'est par la grâce, le sentiment et la pensée intime que se distingue ce dernier, comme tous ceux qui précèdent, et quelques autres dont nous ne croyons pas devoir citer les noms.

M. Panofka, qui est aussi compositeur, vient de publier trois morceaux d'un caractère différent, tout empreints d'un bon sentiment harmonique et d'une élégance instrumentale dont cet habile violoniste sait si bien nous dévoiler le secret dans les rares occasions qu'il nous donne de l'entendre. Les trois pièces qu'il vient de lancer dans le monde musical sont : *une élégie* pour le violon, avec accompagnement de piano, dédiée à M. le comte Anatole Demidoff ; *un air tyrolien* varié pour le violon, avec accompagnement de quatuor ou de piano; et enfin *un souvenir des Huguenots*, nocturne suivi de variations brillantes pour le violon, sur le chœur des Baigneuses, aussi avec accompagnement de quatuor ou piano.

Le premier de ces morceaux, qui n'offre point de ces difficultés inextricables qu'on trouve ordinairement dans la musique du violon, est une pensée, une douleur, une rêverie pleine de cette mélancolie du cœur dont les artistes ont seuls le secret. Cette idée byronienne est traduite par un *lento* à 12/8 en sol mineur, ce ton, sur le violon, de toute triste expression, de toute pensée douloureuse. Après quatre ou cinq mesures d'introduction, le compositeur entre en matière d'une façon aussi neuve qu'inattendue par une petite marche de septièmes se résolvant sur l'accord parfait de *si* bémol majeur ; et, la plainte commencée, elle va, se développe, s'étend d'une manière romantique, vague, mais cependant toujours logique. Nous ne suivrons pas cette pensée de poëte-musicien *technicologiquement*; la sèche analyse y serait insuffisante, et en ternirait la fraîcheur. Nous dirons seulement que toute une sensibilité d'artiste s'est révélée dans ce charmant morceau, et qu'il doit obtenir un grand succès auprès des dames qu'il ne peut manquer d'impressionner, pour peu qu'elles soient douées de ce sixième sens qui se trouve toujours dans les âmes vraiment musicales.

L'*air tyrolien*, avec variations, rentre un peu plus dans les idées, ou du moins dans la forme commune ou classique. Le poëte a dit :

Qui nous delivrera des Grecs et des Romains?

C'est sans doute en entendant chanter la tragédie au Théâtre-Français que ce vers lui échappa. Il est certain que cette soi-disant melopée, antique ou plutôt gothique, est fort soporifique; et, comme, en effet, c'est une sorte de musique, il serait dans les attributions de la *Gazette musicale* de s'en occuper : nous y songions ; mais voilà qu'une jeune personne de dix-huit ans, Mlle Rachel, s'est mise à combattre de pied ferme cette musique baroque, et se donne les airs d'attirer et de charmer le public de Paris en parlant tout naturellement la tragédie.

Nous en sommes doublement satisfait; car, comptant sur les forces de la jeune athlète pour terrasser le monstre, elle nous dispensera de nous occuper de cette psalmodie à la Rameau, de ce triste chant en faux-bourdon. Pour en revenir donc à notre mission de critique, nous allions nous écrier à l'exemple du poëte, en humble prose toutefois : « Qui nous délivrera des airs variés? » Il est certain que pour le fond, la forme, l'ensemble, les détails, ils semblent tous jetés dans le même moule : qui en entend un en a entendu cent, et l'on pourrait écrire sur les cent airs variés : *Ne varietur*. Nonobstant cette boutade contre ce genre de musique, nous devons dire que M. Panofka, en se renfermant dans le cadre voulu, a tiré tout le parti possible d'une charmante mélodie tyrolienne, et qu'il l'a ornée d'une introduction large et dramatique, comme un récitatif de grand opéra, richement brodée de gammes chromatiques, de trait sur la quatrième corde, dans le genre paganinien, doubles cordes, points d'orgue, etc, etc., etc. Puis viennent trois variations suivies d'une *coda*: le tout supérieurement écrit dans le caractère, le doigté de l'instrument, et fait pour produire un effet brillant dans un concert.

Le Nocturne sur les Huguenots, et notamment sur le *chœur des Baigneuses*, dont la mélodie si franche, si accentuée, si gracieuse, est dans la mémoire de chacun, est un morceau des plus consciencieusement faits; il est conçu dans de larges proportions, et en *mi* naturel. Ce ton brillant et ouvert convient bien à l'éclat et au charme de cette belle mélodie. L'introduction coupée de silence et dite par le piano seulement fait d'autant mieux valoir l'entrée du thème principal de ce chant splendide, plein de noblesse.

La première variation est mouvementée et difficile; la seconde, à double et même à triple corde, est d'un effet neuf et brillant, et ne le cède en rien à la première pour la difficulté; la troisième, qui a plus de développement que les précédentes, est sur un mouvement *grazioso moderato*, et coupée vers le milieu par un épisode sombre qui contraste on ne peut mieux avec l'*adagio molto expressivo*, en 12/8, qui suit et qui rappelle par l'accompagnement les intentions de l'auteur des *Huguenots*. Enfin la quatrième variation, d'une allure vive et indépendante, se dessine on ne peut mieux sur le thème que fait entendre le piano. Cette *coda* brillante, où toutes les ressources du violon sont employées, prodiguées, termine avec verve et chaleur ce beau nocturne, qui jouit déjà d'une vogue méritée parmi les amateurs de la musique de salon.

— Ce que nous disions au commencement de cet article, de la musique de violon, peut également se dire des pianistes et de la musique de piano. Cet instrument est porté à un tel degré de perfection, que cette perfection ne peut plus que décroître. Le piano règne en souverain dans les concerts, dans les salons et jusque dans l'arrière-boutique du marchand de Paris. Le piano se croit tout permis maintenant, et il est capable de disputer au violon son titre de roi des instruments.

Ce que M. Panofka vient de faire pour le violon, M. Louis l'a fait de même pour le piano et violon, sous le titre de *Grand Caprice* concertant, sur quelques motifs des *Huguenots*: M. Louis, sous les dénominations *d'intrada*, *variation*, *variante*, *fantaisie* et *finale*, a fait plus qu'un air varié, qu'un nocturne; il a composé une véritable trilogie harmonique, un drame instrumental.

Il est curieux de voir comment deux artistes de goût et de talent ont procédé sur le même sujet. M. Louis, en s'inspirant de l'œuvre de M. Meyerbeer, a mélangé le chœur des *Baigneuses* avec une partie de ce beau duo qui termine le quatrième acte des *Huguenots* : *Tu l'as dit!* Suivant les us et coutumes de la *fantaisie*, il joue avec le motif du chœur des *Baigneuses* dans son *intrada*, que, plus correctement, on devrait appeler *intrata*; il l'unit on ne peut mieux à cette phrase charmante du duo que nous venons de citer. La variation qui suit cette introduction est pour le piano; elle est pleine d'entrain et d'élégance. La *variante* pour le piano n'a pas moins de vie et de mouvement. Vient, après, ce que l'auteur a intitulé *fantaisie*, qui est un dialogue de thème principal entre le violon sur la quatrième corde et la main droite du piano, pendant que la seconde fait un accompagnement arpégé que quelques esprits difficiles pourraient peut-être trouver un peu commun. Et puis, par une de ces transitions enharmoniques un peu trop employées par les pianistes de nos jours, l'auteur passe de *mi* bémol en *si* majeur; et, ramenant encore le motif du duo dans ce dernier ton, il aborde le *finale* après avoir modulé et être rentré dans le ton primitif de *mi* bémol. Ce final est sur la dispute des protestants et des catholiques dans les *Huguenots*; il est, quoique concertant, plus brillant pour le piano que pour le violon; mais tout cela forme un ensemble plein de vie et de chaleur. Il y a infiniment de cet esprit d'*arrangement* qui est, en somme, le goût uni au savoir, dans la manière dont le premier motif est encore ramené, dans la partie de violon, sur un trait en triolets de la main droite au piano qui se distingue par le *brio* et l'élégance. Nous revenons sur ce dernier mot avec plaisir, parce que c'est celui qui caractérise le mieux la manière de l'auteur. Si les violonistes exercés gardent longtemps la mémoire du *Souvenir* de M. Panofka, nous sommes convaincu qu'il prendra fréquemment aux amateurs et aux artistes réunis de piano et de violon la fantaisie de dire et de répéter souvent le *Caprice* de M. Louis.

Henri BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui à l'Opéra *la Juive* d'Halévy. Presque toutes les loges sont louées d'avance.

*** C'est aujourd'hui à 11 heures, que l'on exécutera à l'église St-Eustache la messe de M. Dietsch.

*** Un jury, composé de toutes les grandes notabilités musicales de notre époque, MM. Auber, Bertun, Cherubini, Halévy, Meyerbeer et Paer, s'était réuni à l'Opéra pour l'audition de la *Vendetta*, opéra en trois actes, dont la musique sera le début de M. de Ruolz dans sa patrie. La partition a été reçue à l'unanimité, et ce sera le premier ouvrage chanté par *Duprez* après *la Sœur des Fées*, qu'on monte en ce moment. A propos de cette dernière œuvre, il circule dans les foyers un mot attribué à l'auteur, qui ne se borne pas à être spirituel dans sa musique. Il se trouvait dernièrement avec un jeune musicien, et, avec sa grâce ordinaire, lui demanda à quoi il s'occupait. « J'achève, lui dit le jeune artiste, un ouvrage en *deux grands actes énormes* pour l'Opéra-Comique; et vous, monsieur? — Oh! moi, répond l'illustre compositeur d'un air humble, je viens de finir *cinq actes tout petits* pour l'Opéra. »

*** Le Théâtre Italien répète avec activité la *Donna del Lago*, ce chef-d'œuvre d'originalité et de couleur locale, que depuis si longtemps nous regrettons de ne plus entendre.

Digitized by Google

*** On annonce que la prolongation du congé de Mlle Falcon expire dans le courant du mois prochain, et que son engagement se trouverait annulé si sa rentrée n'avait pas lieu dans les premiers jours de novembre ; triste prévision pour les amis de l'art et de cette brillante cantatrice.

*** Mlle Ernesta Grisi a débuté mardi dernier à côté de la brillante cantatrice qui a illustré ce nom. La jeune novice chantait le rôle d'*Adalgisa* dans la *Norma*. Sa voix est un mezzo soprano bien accentué, remarquable surtout dans les cordes basses. Sans vouloir la juger sur une première épreuve, toujours incertaine, nous croyons pouvoir affirmer qu'il y a de l'avenir dans ce début. Comment n'aurait-elle pas été, en reste, bien inspirée, en paraissant sous le patronage de la *diva*, sa tante, de notre admirable Lablache, et d'Ivanoff, que le public apprécie davantage de jour en jour.

*** Demain lundi on exécutera, aux concerts Valentino, une symphonie de M. Turcas, qui nous en avait déjà fait applaudir le scherzo l'année dernière aux concerts du Conservatoire. Nous félicitons de ce choix M. Valentino, dont la supériorité comme chef d'orchestre se révèle tous les jours de plus en plus par les progrès dans l'exécution des symphonies de Beethoven et autres chefs-d'œuvre, que le public se plaît à applaudir aux concerts Saint-Honoré.

*** Le concert donné par les artistes de l'Opéra, au bénéfice d'un de leurs camarades amputé, aura définitivement lieu au Conservatoire, dimanche prochain 11 novembre.

*** Il y a un peu de mieux dans l'état de Mme Damoreau ; on a permis à la malade de parler ; mais qu'il y a encore loin de là à la possibilité de faire de sa voix l'usage que nous souhaiterions!

*** L'arrivée de Donizetti a mis tous les faiseurs de conjectures en mouvement : doit-il écrire pour l'Opéra une partition seule, ou ira-t-il jusqu'à deux ? Travaillera-t-il d'abord dans tous les cas pour son compatriote, M. de Candia, ou pour son ami et ancien interprète, Duprez? Exige-t-il avant tout de M. Duponchel la représentation de son Polyeucte, traduit en italien du français de Corneille, et retraduit de l'italien dans le français par M. Scribe. Faut-il croire que l'un des plus spirituels académiciens consentit à porter une main téméraire sur ce vieux chef-d'œuvre du père du théâtre? Grandes questions qui s'agitent à l'heure qu'il est dans tous les foyers, dans toutes les coulisses, et à qui il ne manque peut-être, pour avoir été résolues dans les réunions des parties intéressées, que d'y avoir été posées. Tout ce que nous pouvons annoncer d'*officiel*, c'est que le nouveau venu a été invité par notre premier ténor à un brillant dîner où se trouvaient entre autres les trois premières notabilités de la musique *militante* : Meyerbeer, Auber, Halévy.

*** Les princes éclairés ont à présent pour les grands talents de ces attentions délicates qui ressemblent à l'ingénieuse flatterie dont quelques grands talents entouraient autrefois les princes. A peine Donizetti vient-il d'arriver parmi nous, que le roi des Français se rend exprès au Théâtre-Italien pour assister à une représentation de la *Lucia di Lammermoor* du maestro, et quand on le lui présente après le spectacle, il lui adresse les compliments les plus gracieux.

*** L'arrivée de Donizetti parmi nous va accélérer au Théâtre Italien la mise à l'étude de l'opéra qui nous est promis, *Roberto Devereux* ; cet ouvrage et l'*Elessir d'amore* du même auteur, seront représentés dans le mois de décembre.

*** M. *Chopin* vient de partir pour l'Espagne où il passera une partie de l'hiver avec son ami, notre collaborateur, *Georges Sand*.

*** M. Heller, jeune artiste hongrois, dont les compositions pour le piano sont fort remarquables, vient d'arriver à Paris, où il se propose de passer l'hiver. Les compositions de M. Heller, empreintes d'une douce mélancolie, nous rappellent les œuvres de *Chopin*. Pendant l'absence de ce grand maître, ses élèves s'adresseront utilement à M. Heller.

*** M. Livrani, clarinette de beaucoup de talent, vient d'arriver d'Angleterre, où il a passé la belle saison.

*** Encore une virtuose qui apparaît sur l'horizon des soirées et matinées musicales, où les astres ne manquent pas dans l'hiver. Il s'agit d'une jeune et jolie cantatrice, Mlle d'Erlo, qui, après avoir fait ses preuves à Vienne et à Londres, vient demander au public parisien, le juge par excellence, la consécration de sa renommée naissante. Elle se présente comme élève de Bordogni, ce talent si pur, ce goût modèle ; le nom d'un tel maître est déjà un préjugé favorable pour la débutante.

*** Une jeune chanteuse, Mlle Méquillet, élève de Rubini, vient de partir pour l'Italie ; n'est dans la patrie de son maître qu'elle va perfectionner ses études, et chercher des inspirations dignes de notre première scène lyrique, où elle a le désir de débuter à son retour.

*** Nourrit joue à Naples d'un malheur inouï avec la censure : elle a refusé un troisième libretto présenté pour son début après *Polyeucte* et les *Guèbres* ; cette fois il ne s'agissait ni de Corneille ni de Voltaire, mais d'un drame de M. Victor Hugo, le *Lucrèce Borgia* de la Porte-Saint-Martin. Nous regrettons de voir notre grand artiste en butte à ces déplorables avanies d'un despotisme quasi-oriental, qui rappelle les mesures administratives de *Scha-a-Baam* dans l'*Ours et le Pacha*.

*** Le monument qui sera élevé à Mme Malibran dans le théâtre de la *Scala*, qui a si souvent retenti de ses accents inimitables, vient d'être terminé par Marchesi, l'un des premiers sculpteurs de l'Italie. Le buste de la grande artiste est supporté par un piédestal blanc où le ciseau a retracé les différents rôles qui ont illustré sa carrière. Un Génie de la mélodie, une lyre à la main, s'appuie contre le piédestal, dans une attitude mélancolique. Ces hommages, ces monuments, dont les potentats avaient jadis le privilége exclusif, nous commence donc enfin à les décerner aux artistes, les véritables rois de la civilisation : heureux symptôme des progrès de l'esprit du siècle.

*** Ponchard, que quelques journaux mal informés supposaient malade à Paris, voyageait en Italie, et s'est trouvé à Milan vers l'époque du couronnement impérial. Il est en ce moment à Lyon, où il donne des représentations de son double répertoire et de rôles et de romances.

*** On annonce le grand succès obtenu à Naples par le *Pia di Tolomei*, opéra où il avait été au moment question de placer le début de Nourrit. On croit maintenant que ce début, attendu avec une si vive impatience par tous les dilettanti napolitains, aura lieu dans le *Guillaume Tell* de Rossini, si toutefois ce sujet tant soit peu révolutionnaire ne porte pas ombrage au roi et à la *spirituelle* censure qu'il a préposée, non seulement à la douane des idées politiques et littéraires, mais même, à ce qu'il paraît, des idées musicales.

*** O profanation ! le *Mariage secret* vient d'être sifflé à la Haye. Hâtons-nous de dire qu'on attribue ce scandale à la déplorable traduction du libretto, et que la partition de Cimarosa n'y était pour rien, cette délicieuse musique, qu'un empereur d'Allemagne voulut entendre deux fois de suite et sans intervalle.

*** Le *puff* fait toujours merveille à l'endroit de Mlle Taglioni, dont le beau talent se passerait bien d'un tel secours. Voilà maintenant que le czar, à peine de retour dans sa capitale, oubliant les hostilités de l'Angleterre contre lui à Constantinople et en Perse, n'a rien de plus pressé que de donner au directeur de son Théâtre-Impérial la somme de *cent cinquante mille* roubles, avec la destination exclusive de monter un ballet *digne de Mlle Taglioni*. Ce qui paraît vraisemblable dans tout cela, c'est qu'on s'occupe à l'Opéra de St-Pétersbourg comme à celui de Paris d'un ballet intitulé la *Gitana* ; et après tout, quand il s'agit d'un sujet de *Bohémiens*, le charlatanisme et la jonglerie sont presque de circonstance.

*** Paul Taglioni, le frère de la célèbre danseuse, vient de faire représenter à Berlin un ballet intitulé *le Corsaire*, où sa femme s'est montrée digne du nom qu'elle porte par la grâce et la légèreté de ses pas ; elle a fait passer dans ses gestes et sur son charmant visage, la poésie de lord Byron, martyrisé plus d'une fois par d'autres traducteurs qui se servaient de la parole.

*** On parle à Londres des prochains débuts de mistress Balfe, la femme du compositeur irlandais, qui a écrit pendant la saison dernière son *Falstaff* pour nos grands artistes italiens. On vante la belle voix de cette future cantatrice. Balfe ne sera pas le seul compositeur qui trouvera sa prima donna dans son ménage, et, sans en citer beaucoup d'autres exemples, nous nous bornerons à celui du plus célèbre des compositeurs modernes, de Rossini, mari de Mme Colbran.

*** M. Castil-Blaze trouve des rivaux dans son art ; voici encore un traducteur de *libretto*. On va jouer à Rouen *la Sonnambula* de Bellini, dont M. Tavernier a changé les paroles italiennes en paroles françaises. Il faut avouer que cette production dramatique aura eu une singulière destinée, et presque justifie le système de Pythagore, et réalisé les fables d'Ovide, par ses nombreuses *métamorphoses*. C'est d'abord un ballet ; avec le ballet on fait un vaudeville ; avec le vaudeville on fait un opéra italien, et avec l'opéra italien, voilà qu'on va refaire un opéra français. O perfectibilité indéfinie de l'industrie moderne.

*** Le bruit courait il y a quelques jours à Bruxelles que Madame Casimir avait contracté un nouvel engagement avec l'Opéra-Comique, pour y rentrer le 20 avril de l'année prochaine. Sans garantir ce fait, nous croyons qu'il ne présente rien d'improbable. La maladie de Mme Damoreau a dû mettre les directeurs du théâtre de la Bourse sur leurs gardes ; et ils auront voulu prendre leurs précautions à tout événement.

Digitized by Google

*** Après s'être fait entendre à Bordeaux, à Toulouse, à Montpellier, Levassseur chante maintenant à Marseille.

*** La discorde est à Marseille entre le directeur de la troupe française et celui de la troupe italienne. Il est question d'un procès entre eux. C'est la mode aujourd'hui dans l'empire de l'*harmonie*, et bientôt on ne notera plus la musique que sur du papier timbré.

*** On vient de représenter à Bordeaux, pour les danseurs espagnols, une espèce de ballet intitulé *la Vallée d'Aran*; le programme est des plus innocents, mais quelques pas bien dessinés, et le piquant pêle-mêle des danseurs indigènes et des nouveaux venus; tels sont les éléments attractifs qui promettent de remplir et la salle et la caisse.

*** Tout ce qui à Bordeaux a le sentiment de l'art musical réclame la fondation dans cette ville d'un *conservatoire de musique*; nous croyons devoir citer quelques passages des réflexions et des vœux émis sur ce sujet par un homme de goût; plus d'une ville de province pourra prendre pour elle les conseils que l'écrivain bordelais adresse à la sienne : « Il nous convient de préparer pour l'avenir une bonne instruction musicale; offrons à la jeunesse les moyens de faire un cours complet de musique sans imposer de trop grands sacrifices aux parents, par-là nous éteindrons ce penchant qui se manifeste en faveur de premier des arts; nous découvrirons plus d'une de ces grandes organisations, qui trop souvent passent inaperçues, faute d'avoir été développées.

« Dans le mode d'enseignement adopté par le Conservatoire, la théorie mise dans un nouveau jour occupera la première place; ensuite viendront les applications les plus directes faites à l'art de chant; sentant très-bien ce qu'ont d'important les chœurs dans l'exécution des grands morceaux d'ensemble, cette partie sera principalement soignée par celui qui en sera chargé, et le moment viendra où, au grandiose d'un brillant orchestre, se réuniront ces mélodies ravissantes, ce mélange, ces combinaisons magiques de voix, animant encore, par le charme des accords, cette poésie touchante, ces sentiments tendres, ces passions de l'âme qui nous élèvent et nous transportent. » On voit que de toutes les parties de la France s'élève un *tollé* général contre la vieille routine qui tient encore l'art stationnaire; partout on essaie de le faire sortir de l'ornière pour suivre le hardi mouvement qui lui est imprimé dans la capitale.

*** Il vient de paraître une jolie petite statuette de Duprez dans l'*Arnold* de *Guillaume Tell*; elle paraît destinée au même succès que celle de Mlle Fanny Elsler; elle est l'ouvrage de M. Mélingue.

*** La cinquième livraison de *Panorama de l'Allemagne*, publié sous la direction de M. Savoye, mérite une mention particulière pour l'intérêt des morceaux littéraires et la beauté des deux gravures sur acier qu'elle contient. Un travail de M. Saint-Marc-Girardin sur l'instruction publique en Autriche fait connaître une série de faits importants sur les institutions d'un pays souvent si mal apprécié à l'étranger. Un article de M. Édouard Beermann, jeune littérateur distingué d'outre-Rhin, nous donne l'histoire et la description de Francfort-sur-Mein, ville centrale du commerce allemand et siége de la diète germanique. Enfin M. Savoye trace l'image de la première des deux prisons de Richard-Cœur-de-Lion en Allemagne, Durrenstein, sur les bords du Danube, en racontant les mésaventures de roi chevalier sur le sol germanique.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Benvenuto Cellini,

Opéra semi-seria en deux actes, musique de

HECTOR BERLIOZ.

N. 1.	*Sérénade* chantée par M. Duprez.	2 »
2.	*Cavatine* chantée par Mme. Dorus-Gras.	5 »
3.	*Trio* chanté par MM. Duprez, Massol et Mme Dorus-Gras.	8
4.	*Romance* chantée par M. Duprez.	3 75
5.	*Air* chanté par M. Massol.	4 50
6.	*Duo* chanté par M. Duprez et Mme Dorus-Gras.	6 »
7.	*Air* chanté par M. Serda.	2 »
8.	*Air* chanté par Mme Stoltz.	4 50
9.	*Air* chanté par M. Duprez.	4 50

Guido et Ginevra,

OU LA PESTE DE FLORENCE,

Opéra en 5 actes,

Paroles de M. EUGÈNE SCRIBE,

MUSIQUE DE

F. Halévy.

GRANDE PARTITION,

Prix : 300 fr.

PARTIES D'ORCHESTRE,

Prix : 350 fr.

PARTITION DE PIANO ET CHANT,

Cartonné, net 40 fr.

Partition pour piano seul, avec accompagnement de flûte ou violon *ad libitum*, cartonné, net.	25 fr.
SCHWENKE. Le même opéra en quatuor, pour 2 violons, alto et basse, 4 suites, chaque.	48
— id. pour flûte, violon, alto et basse, 4 suites, chaque.	48
— id. en duos pour 2 violons, 4 suites, chaque.	9
WALKIERS. Id. en duos pour 2 flûtes, 4 suites, chaque.	9

Décorations et costumes, net 40 fr.

Grande Valse brillante

DE

GUIDO ET GINEVRA,

POUR LE PIANO,

Par J. Herz.

Prix : 6 fr.

4 Airs de Ballets

DE L'OPÉRA

GUIDO ET GINEVRA

en rondeaux

POUR LE PIANO,

Par François Hunten.

Nos 1. Le Métaphore.
2. La Villageoise.
3. La Folie.
4. Pas de cinq.

Œuvre 104. Chaque numéro : 6 fr.

Digitized by Google

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR J. MEISSONIER.

MOSAÏQUE MUSICALE,

Composée de 18 morceaux à 2 et à 4 mains,

PAR

HENRI HERZ,

DIVISÉE EN DOUZE LIVRAISONS.

Opéra 101. Chaque livraison, 5 fr.

1re LIVRAISON. Introduction et Polonaise de l'opéra. FAUST.
Variations sur la romance. TOUT POUR TOI.
2e. Mélange sur l'opéra. ELISA E CLAUDIO.
Introduction et Rondo sur l'opéra. IL TORQUATO TASSO.
3e. Réminiscences de l'opéra. PIQUILLO.
4e. Rondoletto à 4 mains sur un motif de l'opéra L'ELISIRE D'AMORE.
5e. Rondo et Tarentelle sur l'air de LA CROIX D'OR.
L'Orage, rondo pastoral sur des MÉLODIES DE SCHUBERT.
6e. Air de Ballet. HENRI HERZ.
Amusement sur une marche favorite de ANNA BOLENA.
7e. Divertissement sur la valse de Strauss. LA VIE EST UNE DANSE.
Souvenirs de l'opéra. LA STRANIERA.
8e. Fantaisie à 4 mains sur UNE BARCAROLE CÉLÈBRE DE WEBER.
9e. Sérénade sur une mélodie DE DONIZETTI.
Rondo turc sur un chœur de l'opéra, MAOMETTO SECONDO
10e. Rondo original. HENRI HERZ.
11e. La Chasse, Rondo sur un motif de l'opéra. IL PIRATA.
12e. Six valses brillantes à 4 mains. HENRI HERZ.

PIQUILLO,

OPÉRA-COMIQUE EN 3 ACTES

DE H. MONPOU.

Partition : 200 fr.

Parties d'orchestre : 450 fr.

VARIATIONS BRILLANTES

AVEC

INTRODUCTION ET FINALE

POUR LE PIANO,

SUR UNE MARCHE ANTRICHIENNE,

COMPOSÉES

Par Henri Herz.

Op. 97. Prix : 7 fr. 50 c.

GALOP DE PIQUILLO

ARRANGÉ

POUR LE PIANO

PAR

F. Hünten.

Prix : 4 fr. 50 c.

PUBLIÉS PAR S. RICHAULT.

F. BURGMOLLER. Œuv. 40. Les Soirées de Venise, quatre mélodies pour le piano, tirées des opéra *l'Elisire d'Amore* et de *Parisina*, de Donizetti. Nos 1 à 4. Chaque 5 »
— Œuv. 41. Rêveries fantastiques, pour le piano. 6 »
— Œuv. 43. Mon séjour à Naples, douze mélodies pour le piano, divisées en quatre suites; tirées des motifs favoris de Bellini, Mercadante et Weber. Chaque suite. 6 »
— Œuv. 45. Trois divertissements brillants pour le piano, sur les motifs favoris de Perruquier de la Régence. Chaque 7 50
— Les mêmes, à quatre mains. Chaque 7 50
— Œuv. 46. A la reine Victoria, une fleur sur son passage, grande valse brillante pour le piano. 6 »
— La même à 4 mains. 6 »
— Grande valse brillante du Perruquier de la Régence, pour le piano. 5 »
— La même à 4 mains. 3 »
— Galop favori du Perruquier de la Régence, pour le piano. 3 »
— Le même, à 4 mains. 3 »
— La Romanesca, variée pour le piano. 4 50
— La même à 4 mains. 4 50

KOETSKY. Œuv. 29. Variations brillantes pour le piano, sur le Perruquier de la Régence. 7 50

LE CARPENTIER. 4e bagatelle très-facile pour le piano, sur le duo du soldat, lorsqu'il part pour le régiment, dans le Perruquier de la Régence. 4 50
— Six airs faciles pour le piano, tirés du Perruquier de la Régence. 4 50
— Mélanges sur l'opéra du Perruquier de la Régence. 6 »
— 6e Bagatelle facile pour le piano, sur la Tête de Bronze, de Mercadante. 4 50
— Six airs faciles pour le piano, tirés de l'opéra de la Tête de Bronze, de Mercadante. 4 50
— Mélange des plus jolis motifs de l'opéra de la Tête de Bronze. 6 »

V. ALKAN. Les Mois, contenant douze morceaux caractéristiques pour le piano, divisés en quatre suites. Chaque 6 »

PUBLIÉS PAR Mme LEMOINE ET Ce.

CLAPISSON. La Figurante, opéra en 3 actes. Tous les morceaux détachés, avec acc. de piano ou de guitare. 5 »

H. POTIER. Introduction et chœur de la Figurante, arrangés pour le piano, avec acc. de violon ou flûte, *ad lib.* 5 »

AD. ADAM. Deux mosaïques sur les motifs de la Figurante. Chaque 7 50

J.-B. DUVERNOY. Op. 90. La séguédille de la Figurante, variée pour le piano. 6 »
— Op. 91. Deux divertissements sur les plus jolis motifs de la Figurante. Chaque, 7 50
— Op. 92. Fantaisie à quatre mains, sur les motifs de la Figurante. 7 50

GOETSCHY. Op. 47. Boléro et ségoédille de la Figurante, arrangés pour le piano, à 4 mains. 6 »

H. LEMOINE. Œuv. 29. Bagatelle sur la Figurante. 5 »

N. LOUIS. Souvenirs de la Figurante, 3 nocturnes concertants pour piano et violon. Chaque 6 »

LEPLUS ET PILATI. Fantaisie dramatique pour flûte et piano concertants, sur les motifs de la Figurante. 7 50

BEER et FESSY. Œuv. 27e et dernière. Fantaisie pour clarinette et piano, sur les motifs de la Figurante. 7 50

SCHILTS. Op. 52. Fantaisie pour cornet à pistons et piano, sur les motifs de la Figurante. 7 50

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, J. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STEPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ etc.

5e ANNÉE. N° 45.

ANNONCES : 1 FR. LA LIGNE.

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	0
6 m.	15	17	»	19	»
1 an.	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France; pour l'Allemagne, à Leipzig, chez KISTNER.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 14 NOVEMBRE 1858.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simils*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

A dater du 1er janvier 1859, la* Gazette Musicale *paraîtra* deux fois *par semaine, le DIMANCHE et le JEUDI. Le prix de l'Abonnement ne sera pas augmenté.

SOMMAIRE. — Giacomo Meyerbeer, par FÉTIS. — Monument de Mozart. — Église Saint-Eustache, messe à grand orchestre de L. Dietsch, par F. DANJOU. — Théâtre-Italien, par H. P. — Nouvelles.

GIACOMO MEYERBEER (1).

MEYERBEER (GIACOMO), compositeur dramatique, chef d'une école nouvelle qui sera caractérisée tout à l'heure, est né à Berlin en 1794 (2), d'une famille riche et honorable, où les arts et les sciences ont été cultivés avec succès. Guillaume, second frère de Meyerbeer, est compté parmi les bons astronomes de l'Allemagne, et s'est fait connaître au monde savant par une carte de la lune, qui a obtenu le prix d'astronomie à l'Académie des sciences de Berlin. Michel, autre frère du célèbre musicien, mort à la fleur de l'âge, était considéré comme un des jeunes poëtes allemands dont l'avenir offrait le plus d'espérance. Sa tragédie du *Paria* a obtenu partout de vifs applaudissements.

Dès l'âge de quatre ans l'intelligence musicale de Meyerbeer se manifestait par des signes non équivoques; saisissant déjà les mélodies des orgues ambulantes, il les transportait sur le piano, et les accompagnait harmoniquement de la main gauche. Étonné de voir éclater de si heureuses dispositions dans un enfant de cet âge, son père résolut de ne rien négliger pour les développer, et commença son éducation musicale en le confiant aux soins de *Lauska*, excellent pianiste, élève de Clémenti, qui, aux principes rationnels de mécanisme puisés dans l'école de ce maître, unissait le rare talent de bien enseigner. Le jeune Meyerbeer fit de si rapides progrès dans ses études, qu'à l'âge de six ans il brillait déjà dans les concerts d'amateurs qui se donnaient à Berlin. A neuf, il était compté parmi les meilleurs pianistes de cette ville. La *Gazette Musicale* de Leipsick, rendant compte, dans sa sixième année, de deux concerts donnés au théâtre, et dans lesquels Meyerbeer s'était fait entendre le 17 novembre 1803 et le 2 janvier 1804, dit qu'il y avait fait preuve d'une habileté et d'une élégance de style fort remarquables. L'abbé Vogler, organiste et théoricien alors fort renommé en Allemagne, l'entendit à cette époque; frappé de l'originalité qu'il remarquait dans les improvisations de l'enfant, il prédit qu'il serait un jour un grand musicien. Plus tard, Clémenti visita Berlin, et l'exécution de Meyerbeer lui inspira tant d'intérêt, que, malgré son aversion plus prononcée chaque jour pour l'enseignement, il lui donna des leçons pendant toute la durée de son séjour dans la capitale de la Prusse.

Bien qu'à peine âgé de dix ans, et quoiqu'il n'eût jamais reçu de leçons d'harmonie, Meyerbeer avait déjà composé beaucoup de morceaux de piano et de chant, sans autre guide que son instinct. Des amis éclairés y reconnurent le germe d'un beau talent, et décidèrent ses parents à lui donner un

(1) Cet article est extrait du sixième volume de la Biographie des Musiciens de M. Fétis, sous presse en ce moment.

(2) La huitième édition du *Dictionnaire de la Conversation*, de Leipsick, fixe la date de la naissance de Meyerbeer à 1791; mais c'est une erreur qui a été copiée dans la plupart des dictionnaires historiques.

Digitized by Google

maître de composition. Celui qu'on choisit fut Bernard-Anselme Weber, élève de Vogler, et chef d'orchestre de l'Opéra de Berlin. Admirateur enthousiaste de Gluck, passionné pour la belle déclamation musicale de ce grand artiste, homme d'expérience pour tout ce qui concernait le style dramatique, Weber pouvait donner d'utiles conseils à son élève pour la coupe des morceaux, l'instrumentation, enfin pour les applications esthétiques de l'art d'écrire; mais faible harmoniste, et manquant d'instruction dans la didactique des divers genres de contrepoints et de la fugue, il lui était impossible de guider avec sûreté son élève dans ces études difficiles, et celui-ci erra quelque temps à l'aventure dans ses efforts pour s'instruire. Un jour Meyerbeer porta une fugue à son maître; émerveillé de ce morceau, Weber le proclama un chef-d'œuvre, et s'empressa de l'envoyer à l'abbé Vogler, afin de lui prouver qu'il savait aussi former de savants élèves. La réponse se fit longtemps attendre; enfin arriva un volumineux paquet qui fut ouvert avec empressement. O surprise douloureuse! au lieu des éloges qu'on espérait, on y trouva une sorte de traité pratique de la fugue, écrit de la main de Vogler, et divisé en trois parties. Dans la première, les règles pour la formation de ce genre de morceaux de musique étaient exposées d'une manière succincte. La seconde, intitulée *La fugue de l'élève*, contenait celle de Meyerbeer, analysée dans toutes ses parties; le résultat de l'examen prouvait qu'elle n'était pas bonne. La troisième partie, qui avait pour titre *La fugue du maître*, était celle que Vogler avait écrite sur le thème et les contre-sujets de Meyerbeer. Elle était aussi analysée de mesure en mesure, et le maître y rendait compte des motifs qui lui avaient fait adopter telle forme, et non telle autre (1).

Weber resta confondu; mais pour Meyerbeer, la critique de Vogler fut un trait de lumière. Après la lecture des deux analyses comparatives, un bandeau lui tomba des yeux. Tout ce qui, dans l'enseignement de Weber, lui avait paru obscur, inintelligible, se présenta à lui clair et presque facile. Plein d'enthousiasme, il se mit à écrire une fugue à huit parties basées sur les principes de l'abbé Vogler, et la lui envoya directement. Ce nouvel essai ne fut plus accueilli de la même manière par le maître. « Il y a pour vous un bel avenir dans » l'art, écrivit-il à Meyerbeer. Venez près de moi; rendez-» vous à Darmstadt, je vous y recevrai comme un fils, et je » vous ferai puiser à la source des connaissances musicales. »

Après une invitation si formelle et si flatteuse, le jeune musicien n'eut plus de repos qu'il n'eût obtenu de ses parents la permission d'en profiter; enfin il fut au comble de ses vœux. Il avait quinze ans lorsqu'il devint élève de l'abbé Vogler. Ce maître, qui jouissait alors de la réputation du plus profond musicien de l'Allemagne, avait fondé une école de composition où s'étaient autrefois formés de savants artistes, tels que Winter, Ritter, Knecht, etc. On y remarquait alors Charles-Marie de Weber, qui depuis s'est illustré par les operas de *Freyschutz* et d'*Obéron*, et M. Gansbacher, aujourd'hui maître de chapelle de l'église St-Étienne de Vienne.

Incessamment occupés d'études sérieuses, les élèves de Vogler avaient chez lui une vie tout artistique et scientifique. Après sa messe, que Weber était obligé de servir parce qu'il était catholique, ce maître rassemblait ses élèves et leur donnait une leçon orale de contre-point, puis les occupait de la composition de quelques morceaux de musique d'église sur un thème donné, et terminait la journée par l'analyse de ce que chacun d'eux avait écrit. Quelquefois aussi Vogler allait avec Meyerbeer à la cathédrale, où il y avait deux orgues. Là ils improvisaient ensemble sur les deux instruments, chacun prenant à son tour le sujet de fugue donné, et le développant. C'est ainsi que se fit pendant deux années l'éducation technique de l'auteur de *Robert-le-Diable*. Au bout de ce temps, Vogler ferma son école et se mit en route avec ses élèves pour visiter les principales villes de l'Allemagne, prenant dans ce qu'ils entendaient ensemble des sujets d'entretiens et de leçons. Avant de quitter Darmstadt, Meyerbeer, alors âgé de dix-sept ans, fut nommé compositeur de la cour. Le grand-duc lui accorda cette distinction après avoir entendu un oratorio (*Dieu et la Nature*) que le jeune artiste venait d'achever. Cet ouvrage n'était pas le seul qu'il eût écrit dans l'école de Vogler, car il avait aussi composé beaucoup de musique religieuse qu'il n'a pas fait connaître jusqu'à ce jour.

Le temps de l'activité artistique était arrivé pour lui. A dix-huit ans il fit représenter à Munich son premier ouvrage dramatique, intitulé *La fille de Jephté*. Le sujet, développé en 3 actes, était plutôt un oratorio qu'un opéra. Encore tout saturé de formes scolastiques, Meyerbeer avait mis peu de charme mélodique dans cette composition : elle ne réussit pas. Jusqu'alors il avait obtenu partout de brillants succès comme pianiste et comme improvisateur; il résolut de se rendre à Vienne, la ville des pianistes, et de s'y faire entendre. Le soir même où il arriva, il eut occasion d'entendre Hummel, alors dans tout l'éclat de son talent. Ce talent n'avait ni le caractère majestueux, ni le brillant et la nouveauté des traits qui se faisaient remarquer dans l'exécution de Clémenti, et qui se reproduisaient avec plus de jeunesse et de verve dans le jeu de Meyerbeer; mais c'était une émanation pure, claire et d'un charme inexprimable. Le jeune artiste comprit tout d'abord l'avantage qu'avait sur lui l'école viennoise sous ces rapports, et, ne voulant pas être vaincu, il prit la résolution de ne se produire en public qu'après qu'il aurait réuni à ses qualités propres celles de ses rivaux. Pour atteindre le but qu'il se proposait, il s'enferma pendant dix mois, se livrant à de continuelles études sur l'art de lier le jeu harmoniquement, et faisant subir à son doigté les modifications nécessaires à cet objet. Après ces efforts, dont une conscience dévouée d'artiste était seule capable, Meyerbeer débuta dans le monde et produisit une impression si vive, que le souvenir ne s'en est pas encore effacé. Moscheles, qui l'entendit alors, m'a dit plusieurs fois que si Meyerbeer s'était alors posé comme virtuose dans le monde musical, peu de pianistes auraient pu lutter avec lui; mais déjà d'autres vues occupaient son esprit. C'est ici le lieu de mentionner une idée bizarre qui tourmenta sa jeune tête à cette époque (1813). Frappé du succès que l'originalité de ses idées et

(1) Ce travail a été imprimé après la mort de Vogler, sous ce titre : *System für den Fugenbau, als Einleitung zur harmonischen Gesang-Verbindungs Lehre* (Offenbach, André, in-8 de 75 pages de texte avec 55 pages de musique); malheureusement l'analyse de Vogler manque souvent de justesse, et sa propre fugue n'est pas trop bonne.

Digitized by Google

la nouveauté de ses traits avait obtenu, il se persuada que tous les pianistes voulaient s'en emparer, et, pour échapper à ce danger imaginaire, il se décida à retarder de quelques années la publication de sa musique de piano. Bientôt après, préoccupé de ses travaux pour le théâtre, il cessa de se faire entendre, et même de jouer du piano pour lui-même; en sorte qu'il finit par oublier la plus grande partie de sa musique instrumentale, dont il n'avait rien écrit, et que cette musique est perdue pour l'art.

L'éclat qu'avaient eu les succès de Meyerbeer comme pianiste à Vienne, fut cause qu'on lui confia, à l'âge de dix-neuf ans, la composition d'un opéra comique pour le théâtre de la cour, intitulé *Alcimeleck* ou *les deux Califes*. La musique italienne était seule en faveur alors près de M. de Metternich et des grands seigneurs auxquels il donnait le ton; or la musique d'*Alcimeleck* était écrite dans un style absolument différent, et dans un système assez semblable à celui de *la Fille de Jephté* : elle fut accueillie avec beaucoup de froideur, et le résultat de la représentation dut être considéré comme une chute. Salieri, qui avait pour le jeune musicien une tendre affection, le consola de cet échec en lui donnant l'assurance que malgré la coupe vicieuse de ses chants, il ne manquait pas d'heureuses dispositions pour la mélodie, mais qu'il n'avait pas assez étudié le mécanisme de la voix humaine, et qu'il écrivait mal pour les chanteurs. Il lui conseilla d'aller en Italie s'instruire dans l'art de composer pour les voix, et lui prédit des succès quand il aurait appris cet art.

Jusque-là la musique italienne avait eu peu d'attrait pour Meyerbeer. Il faut avouer que la plupart des opéras de Nicolini, de Farinelli, de Pavesi et de quelques autres, qu'on jouait alors aux théâtres de Munich et de Vienne, était peu faite pour plaire à une oreille nourrie d'harmonie allemande. Le jeune artiste ne comprenait donc pas bien la portée des conseils de Salieri; cependant, plein de confiance en ses lumières, il partit pour Venise, où il arriva dans la nouveauté du succès de *Tancredi*, délicieuse production de la première manière de Rossini. Cette musique le transporta d'admiration; et le style italien, qui lui inspirait auparavant une invincible répugnance, devint l'objet de sa prédilection. Dès ce moment il fit subir à sa manière une complète transformation, et après plusieurs années d'études sur l'art de donner de l'élégance et de la facilité aux formes mélodiques, sans nuire au sentiment d'une harmonie riche d'effet, il fit représenter à Padoue, en 1818, *Romilda et Constanza*, opéra semi-seria écrit pour Mme Pisaroni. Les Padouans firent un brillant accueil à cet ouvrage, non-seulement à cause du mérite de la musique et du talent de la cantatrice, mais aussi parce que Meyerbeer était considéré par eux comme un rejeton de leur école de musique, étant élève de Vogler, qui l'avait été du P. Valotti, maître de chapelle du Saint. *Romilda et Constanza* fut suivi, en 1819, de la *Semiramide riconosciuta*, écrite à Turin pour l'excellente actrice Caroline Bassi, et, en 1820, d'*Emma di Resburgo*, représentée à Venise avec un succès d'enthousiasme, dans la même saison où Rossini y avait donné *Eduardo et Christina*. De ce moment, le nom de Meyerbeer retentit avec honneur dans toute l'Italie. *Emma* fut jouée sur les principaux théâtres; on traduisit cet ouvrage en allemand, et partout il fut accueilli comme une des bonnes productions de l'école moderne.

Cependant les avis ne furent pas unanimes dans la patrie de Meyerbeer sur le changement qui s'était opéré dans sa manière. Une sorte de dépit de ce qu'il avait délaissé l'école où il avait été élevé pour une école étrangère se manifestait quelquefois dans les journaux par des paroles amères. Cette disposition s'augmenta à chaque nouveau succès de l'auteur d'*Emma*. Charles-Marie de Weber partagea ces préventions, et peut-être agirent-elles sur lui plus que sur tout autre. Il ne pouvait guère en être autrement. Weber, homme d'un rare talent, mais d'un talent qui puisait sa force principale dans une conception absolue de l'art, était peut-être le moins disposé qu'il y eût au monde à l'éclectisme qui fait admettre comme également bons des systèmes absolument opposés qui se proposent des objets différents. Les vues élevées qui conduisent à l'éclectisme sont d'ailleurs une des plus rares qualités de l'esprit humain. J'ai vu presque toujours les plus beaux génies de production dans les arts se convertir en esprits étroits lorsqu'il fallait juger d'autres productions d'une école différente. Ne nous étonnons donc pas de voir Weber condamner la direction que Meyerbeer avait prise lorsqu'il s'éloigna de l'école où lui-même avait persévéré. Il ne sentait pas la musique italienne; on peut même dire qu'elle lui était antipathique.

C'était donc une opposition de conviction qu'il faisait à la direction que Meyerbeer avait donnée à son talent, et c'est en quelque sorte pour protester contre les succès que son ancien ami y obtenait par elle, qu'il fit représenter à Dresde, avec beaucoup de soin, l'opéra des *Deux Califes*, si froidement accueilli par les habitants de Vienne.

Au reste, son amitié pour Meyerbeer ne se démentit jamais. On le voit heureux d'une visite qu'il en reçut, dans ces passages d'une lettre qu'il écrivait à M. Godefroi Weber, leur ami commun :

« Vendredi dernier, dit-il, j'ai eu la grande joie d'avoir « Meyerbeer tout un jour chez moi : les oreilles doivent t'avoir « tinté! C'était vraiment un jour fortuné, une réminiscence « de cet excellent temps de Manheim..... Nous ne nous sommes séparés que tard dans la nuit. Meyerbeer va à Trieste « pour mettre en scène son *Crociato*. Il reviendra avant un « an à Berlin, où il écrira peut-être un opéra allemand. « Dieu le veuille! Je lui ai fait maint appel à la conscience. »

Weber n'a point assez vécu pour voir réaliser ses vœux : Huit ans plus tard, il eût été complétement heureux. Quoiqu'il eût déjà écrit de belles choses, Meyerbeer était encore, en 1824, à la recherche de son individualité; circonstance dont il y a plus d'un exemple dans l'histoire de quelques grands artistes, particulièrement dans celle de Gluck. Comme il était arrivé à cet homme illustre, un éclair est venu tout à coup l'illuminer; et, comme lui, c'est à la scène française qu'il a trouvé l'aliment de son génie. Quoiqu'il désapprouvât la route qu'il avait prise, Weber connaissait bien la portée du talent de Meyerbeer, car lorsqu'il mourut, il témoigna le désir que ce fût lui qui terminât son opéra-comique des *Pinto*, qu'il laissait inachevé.

En 1824, Meyerbeer avait écrit, dans le style italien, un opéra intitulé *la Porte de Brandebourg*, pour Berlin, sa patrie; mais des circonstances qui n'ont jamais été bien

Digitized by Google

connues en empêchèrent la représentation. Déjà le compositeur était occupé d'un autre ouvrage pour le théâtre de *la Scala* à Milan. Le succès d'*Emma di Resburgo* lui avait ouvert l'accès des scènes principales de l'Italie, parmi lesquelles *la Scala* est au premier rang. En 1822, *Margherita d'Anjou* y fut représentée, et malgré les préventions qu'un étranger inspire toujours à des Italiens, l'ouvrage fut applaudi avec chaleur. Une traduction française de cet opéra a été faite pour le théâtre de l'Odéon, et a été jouée avec succès sur tous les théâtres de France et de Belgique. A *Marguerite* succéda (en 1823) *l'Esule di Granata*, dont les principaux rôles avaient été composés pour Lablache et pour Mme Pisaroni. Déjà le nom de Meyerbeer retentissait avec honneur dans toute l'Italie; l'envie était éveillée; elle essaya de faire expier à l'auteur d'*Emma* et de *Marguerite* les applaudissements qui l'avaient accueilli. L'*Esule* fut appris et mis en scène avec tant de lenteur, qu'il ne fût joué qu'aux derniers jours de la saison du carnaval; et la même influence qui avait retardé l'apparition de l'ouvrage en prépara la chute par mille ressorts cachés. Tout semblait en effet la présager. Le premier acte échoua, et le second paraissait destiné au même sort, quand un duo chanté par Lablache et la Pisaroni enleva tout l'auditoire. Aux représentations suivantes le triomphe fut complet. La saison terminée, Meyerbeer se rendit à Rome pour y écrire *Almanzor*, opéra en deux actes; mais après la répétition générale, Mme Caroline Bassi, chargée du rôle principal, tomba malade, et l'ouvrage, dont elle garda la partition, ne fut point joué. Après un voyage en Allemagne, Meyerbeer retourna en Italie pour y faire jouer son *Crociato*, non à Trieste, comme le croyait Weber, mais à Venise, où cet opéra fut représenté le 26 décembre 1825. Les principaux rôles avaient été écrits pour Veluti, Lablache et Mme Merci-Lalande, alors dans tout l'éclat de son talent. L'exécution fut bonne, et le succès surpassa l'attente du compositeur, qui fut appelé plusieurs fois et couronné sur la scène. Toutes les grandes villes d'Italie accueillirent avec la même faveur le *Crociato*, et l'on ne peut douter que si Meyerbeer eût fait succéder quelques opéras à celui-là, il ne se fût placé à la tête des musiciens qui écrivaient alors au delà des Alpes. Mais déjà d'autres projets occupaient son esprit.

Si l'on examine avec attention la partition du *Crociato*, on y découvre les signes certains d'une réaction dans la manière du compositeur, et de la tentative d'une fusion de son école primitive avec le style italien qu'il avait ensuite adopté. Le caractère individuel du talent de Meyerbeer commençait à se formuler, et son heureux instinct pour l'expression des situations puissamment dramatiques se faisait apercevoir. Pour se développer, cet instinct n'avait plus besoin que de l'étude de la scène française : une circonstance favorable se présenta dans l'invitation que Meyerbeer reçut de la part de M. Larochefoucauldt pour qu'il dirigeât à Paris la mise en scène de son *Crociato*; car ce fut à Paris même que s'acheva la transformation des idées de l'artiste.

Le *Crociato* n'eut point à Paris le succès d'enthousiasme qu'il avait obtenu à Venise, à Rome, à Milan, à Turin. Les circonstances ne le favorisaient pas. A Paris, on ne partage guère de couronnes; elles tombent toutes sur la même tête. En 1826, les habitués du Théâtre-Italien n'admettaient pas qu'il y eût d'autre compositeur possible que Rossini, ni d'autre musique que ses ouvrages. Trop sérieuse pour la plupart des spectateurs, la musique du *Crociato* ne fut appréciée à sa juste valeur que par un petit nombre de connaisseurs qui firent avec impartialité la part des beautés et celle des défauts. Personne même, il le faut avouer, ne devina la portée de l'auteur de cet ouvrage, et n'aperçut le génie qui devait enfanter *Robert-le-Diable* et *les Huguenots* dans le musicien qui avait écrit le *Crociato*. Ceux qui estimaient le plus cette production, la consideraient comme le dernier degré du talent du compositeur; en quelque sorte comme son dernier mot. Le silence que Meyerbeer garda pendant quelques années sembla justifier leur jugement et leurs prévisions. Son mariage et la perte douloureuse de deux enfants avaient suspendu ses travaux. il les reprit enfin en 1828; mais lorsqu'il ressaisit la plume, sa nouvelle route était tracée, et son génie, mûri par plusieurs années de méditations, s'était complétement transformé, et son talent avait pris sa couleur propre. Tout le monde sait aujourd'hui quels ont été les résultats de ces modifications si radicales.

L'entier achèvement de *Robert-le-Diable*, retardé par de fréquents voyages, fut complet vers le mois de juillet 1830, et cette partition, écrite pour le Grand-Opéra de Paris, fut déposée par Meyerbeer à l'administration vers le même temps. Mais la révolution qui venait de s'achever en avait fait naître jusque dans les coulisses des théâtres. A la direction royale du Grand-Théâtre succéda bientôt une entreprise particulière qui, dans les clauses et conditions de son contrat, n'admit l'obligation de faire jouer l'ouvrage de Meyerbeer que comme une charge onéreuse. Ce ne fut qu'au mois de novembre 1831 que cet opéra fut représenté. C'est de ce moment que date la fortune de l'Académie Royale de Musique. Les dernières répétitions générales offrent une des circonstances les plus remarquables de l'histoire de l'art. Une multitude de ces juges de profession, sans connaissances requises, qui abondent à Paris plus qu'en aucun autre lieu, s'y trouvaient et immolaient l'œuvre du musicien le plus gaiement du monde. C'était à qui dirait le mot le plus plaisant, ou ferait l'oraison funèbre la plus spirituelle. Au résumé, la pièce ne devait pas avoir dix représentations. L'entrepreneur, dont l'oreille avait été frappée de ces sinistres présages, aperçut dans la salle l'auteur de cette notice, et alla lui confier ses chagrins : « Soyez sans inquiétudes, lui dit celui-ci : j'ai » bien écouté, et je suis certain de ne pas me tromper. Il y » a là-dedans beaucoup plus de grandes qualités que d'imper- » fections. La scène est saisie; l'expression, puissante; l'im- » pression sera vive et profonde. Ce'a ira aux nues, et fera » le tour du monde. »

L'événement a prouvé que ce jugement était le vrai; jamais succès d'œuvre d'art ne fut plus populaire, plus universel. Les critiques de mauvaise humeur ont essayé d'abord de combattre l'opinion publique; mais enfin il a bien fallu céder, car on ne résiste point au monde entier. *Robert-le-Diable* n'a pas seulement fait la fortune de l'entrepreneur de l'Opéra, il a sauvé de plus d'une banqueroute les directeurs de théâtres de province. *Cent soixante* représentations de *Robert-le-Diable*, avec des recettes de 9 à 10 mille francs, n'ont point fatigué l'attention publique. Traduit en allemand, en anglais, en italien, en hollandais, en russe, en polonais, en danois, cet opéra

Digitized by Google

a été joué dans les plus grandes et dans les plus petites villes; partout il a excité le même enthousiasme. Son succès n'a pas été limité à l'Europe seule : à la Nouvelle-Orléans, *Robert* a été joué pendant plusieurs mois sur les deux théâtres anglais et français. La Havane, Mexico, Alger, ont aussi voulu l'entendre, et l'ont salué par d'unanimes applaudissements.

Un homme nouveau s'est révélé dans cet ouvrage. Ce n'est plus le Meyerbeer de l'Allemagne, élève raide et guindé de Vogler; ce n'est plus celui de l'Italie, se jetant violemment hors de ses habitudes d'école pour apprendre, par imitation de Rossini, l'art de faire chanter les voix et de colorer les effets de son instrumentation; ce n'est pas même la fusion de ces deux manières, pour arriver à des effets variés; c'est une création tout entière, où il ne reste de l'artiste, à ses premières époques, que l'expérience acquise par ses travaux. Six années de repos, ou plutôt d'études; six années de méditations, d'observations et d'analyses, ont enfin coordonné en un tout complet, original et puissant, ce que la nature a mis de sentiments énergiques dans son âme, ce que l'audace donne de nouveauté aux idées, ce que la philosophie de l'art prête d'élévation au style, ce qu'un mécanisme exercé procure à l'artiste de sûreté dans les effets qu'il peut produire.

Mais (a-t-on dit), lorsque Meyerbeer n'a pas de situation forte à exprimer, lorsqu'il veut chanter d'une manière simple et facile, ses mélodies deviennent vulgaires, triviales même; mais, en cherchant l'original, il tombe parfois dans le maniéré; mais il n'arrive à ses grands effets d'expression dramatique que par des oppositions où l'intérêt musical est languissant, etc., etc.

Accordât-on la justesse de ces observations critiques; en ajoutât-on même d'autres, qui ont échappé aux antagonistes du compositeur, qu'aurait-on prouvé contre la réalité de ses succès? Ces succès ont été obtenus par des émotions différentes de celles qui avaient été produites auparavant. Ces émotions, c'est par des moyens qui sont à lui, par une manière qui est la sienne, que Meyerbeer les a fait naître. Aux formes que l'art possédait, il a ajouté des formes nouvelles. De l'ensemble de ces formes et de ces moyens est résulté ce style particulier que les ignorants, comme les adeptes, reconnaissent pour le style de Meyerbeer. Cela suffit pour que le nom de l'artiste soit placé parmi ceux qui font époque dans l'histoire de l'art, et qui survivent à ses transformations. L'immense majorité des suffrages publics a sanctionné cette appréciation du talent de Meyerbeer. A côté de ces suffrages il y a sans doute des dissidences, et il doit y en avoir. Par cela même que beaucoup de gens aiment la musique de ce maître, il doit y en avoir qui ne l'aiment pas. Les circonstances où l'on se trouve, l'organisation physique et morale des individus, l'éducation, et, ce qui est plus triste, les intérêts divers, doivent dicter des jugements très-différents sur les œuvres d'art; mais ces jugements n'ont de valeur qu'à l'égard de ceux qui les portent. Si chacun est libre dans ses impressions, personne ne peut les offrir comme la mesure des impressions d'autrui. Il n'y a de vérité inattaquable que par les faits. Lors donc que l'admiration et l'enthousiasme des amis de Meyerbeer et les dédains de ses adversaires seront également tombés dans l'oubli, les œuvres et le nom de l'artiste resteront dans l'histoire de la musique par les considérations qui viennent d'être présentées.

Après l'éclatant succès de *Robert-le-Diable*, l'administration de l'Opéra avait compris que les productions de Meyerbeer exerceraient à l'avenir une heureuse influence sur son entreprise; elle ne négligea rien pour le déterminer à écrire un nouvel ouvrage, et le livret des *Huguenots* lui fut confié pour qu'il en composât la musique : mais afin d'avoir la certitude que le compositeur ne mettrait point trop de lenteur dans son travail, un dédit de trente mille francs fut stipulé pour le cas où la partition ne serait pas livrée dans un délai déterminé. Pendant que Meyerbeer était occupé à l'écrire, la santé de sa femme, sérieusement altérée par une maladie de poitrine, l'obligea à aller fixer momentanément son séjour en Italie, d'après l'avis des médecins. Dans cette situation, il demanda qu'on retardât de six mois la mise en répétition de son ouvrage; mais cette juste demande fut refusée : Meyerbeer retira sa partition, paya le dédit, et partit. Mais bientôt l'entrepreneur sentit le besoin de donner les *Huguenots* pour empêcher le public de s'éloigner de son spectacle; il rendit le dédit, et le nouvel opéra de Meyerbeer fut représenté au mois de mars 1836.

Les dispositions du poëme des *Huguenots* n'ont point d'analogie avec celles de *Robert-le-Diable*; l'action s'y lie avec lenteur, et l'intérêt ne commence à se développer que vers la moitié du troisième acte. Jusque-là, c'est de l'opéra de demi-caractère, où le musicien seul a dû soutenir l'attention dans des scènes vides d'action. On ne pouvait triompher de ces difficultés que par les efforts d'un talent supérieur. Au premier abord, ni le public, ni la plupart des critiques ne comprirent le mérite que Meyerbeer y avait déployé, et quoiqu'on avouât que le duo de *Valentine* et de *Marcel*, au troisième acte, tout le quatrième et une partie du cinquième, eussent des beautés du premier ordre; quoiqu'on déclarât qu'on ne connaissait rien d'aussi profondément pathétique que la dernière scène du quatrième acte, il fut convenu que la partition des *Huguenots* était inférieure à celle de *Robert*. Plus tard, les gens désintéressés ont abjuré leur erreur, et pour eux l'intérêt de l'ouvrage s'est accru après quatre-vingts représentations. Mais un parti, qui a des intérêts contraires, a exercé la rigueur de sa critique, après deux ans de succès, avec plus de chaleur que dans la nouveauté. De tout cela il ne restera, dans quelques années, que la partition des *Huguenots*, avec les quelques défauts et les immenses beautés inhérentes au génie du maître et à sa manière; partition non inférieure à celle de *Robert-le-Diable*, mais écrite dans des conditions différentes. Si Meyerbeer conserve dans ses ouvrages futurs la même force de conception, nul doute que l'opposition ne s'affaiblisse, fatiguée qu'elle sera par le succès.

Au moment où cette notice est rédigée, l'artiste s'occupe de la composition d'un nouvel opéra, et travaille en même temps à un oratorio qu'il destine à la société des concerts du Conservatoire de Paris. Outre les ouvrages dramatiques qu'on connaît de lui, Meyerbeer a composé beaucoup de musique d'église, entre autres un *Stabat*, un *Miserere*, un *Te Deum*, douze psaumes à deux chœurs, huit cantiques de Klopstock à quatre voix, sans accompagnement, l'oratorio *Dieu et la Nature*, plusieurs cantates, au nombre desquelles il faut placer le chant de fête composé pour l'inauguration de la statue de Guttenberg, à Mayence, un dithyrambe à Dieu, enfin un très-

Digitized by Google

grand nombre de mélodies allemandes, italiennes et françaises. Parmi ces dernières, gravées à Paris, on distingue le *Ranz des vaches d'Appenzell*, le *Vœu pendant l'orage*, le *Moine*, *Rachel et Nephtali*, etc. Le génie profondément dramatique de l'auteur de *Robert-le-Diable* et des *Huguenots* a imprimé à la plupart de ces productions le cachet de son originalité.

Meyerbeer est maître de chapelle du roi de Prusse, membre de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, associé étranger de l'Institut de France, officier de la Légion-d'Honneur, chevalier de l'ordre belge de Léopold, de la croix du Sud; honneurs qui n'ajoutent rien à la renommée dont il jouit dans l'Europe artistique, mais qui sont un témoignage de la considération qui s'attache à sa personne.

FÉTIS.

MONUMENT DE MOZART.

NOTE BIOGRAPHIQUE SUR MOZART FILS.

Le monument qui devait être érigé en l'honneur de Mozart ne sera pas exécuté de sitôt. Voici pour quelle raison l'on vient d'ajourner indéfiniment ce projet.

— On écrit de Salzbourg (Autriche), le 14 octobre :

« Le comité établi dans notre ville pour l'érection d'un monument à Mozart ayant recueilli environ 21,000 florins de monnaie de convention (environ 53,000 fr.), somme plus que suffisante pour en couvrir les frais, était déjà entré en pourparlers avec plusieurs artistes relativement à l'exécution de ce monument, lorsqu'il reçut de la veuve de l'illustre compositeur, Mme de Nissen (actuellement veuve aussi du conseiller-d'État danois de ce nom, qu'elle avait épousé en secondes noces), une lettre où cette dame, oubliant sans doute que les souscripteurs de tous les pays de l'Europe, en fournissant les fonds dont le comité est dépositaire, les ont spécialement destinés à un monument en marbre ou en bronze en l'honneur de Mozart, prétend avoir, en sa qualité de veuve de l'auteur de *Don Juan*, le droit de déterminer la nature de ce monument, et exige que ces fonds soient consacrés à l'établissement d'un Conservatoire de musique à Salzbourg, qui porterait le nom de Mozart, et dont le fils de celui-ci, M. Wolfgang-Amédée Mozart serait nommé premier directeur à vie.

« Le comité, statuant sur cet incident, a pris la singulière décision que les fonds dont il s'agit seront provisoirement placés à intérêt, et qu'il ne leur sera assigné aucune destination ultérieure qu'après la mort de Mme de Nissen. »

Sans discuter ici la décision du comité, nous croyons que les souscripteurs ne pourraient voir qu'avec plaisir se réaliser la proposition de Mme de Nissen. Certes, un Conservatoire de musique, fondé en l'honneur de Mozart et portant son nom, serait un monument digne du grand homme et de la nation, et bien préférable à une statue, ou à tout ce que l'art statuaire pourrait produire de plus magnifique. Mais une difficulté se présente, à laquelle Mme de Nissen n'aura pas songé c'est que les fonds réunis pour le monument qu'on projetait, sont loin d'être suffisants pour atteindre le but qu'elle propose. En effet, comment fonder un Conservatoire de musique avec la somme de 53,000 fr., dont les intérêts ne couvriraient que les appointements du directeur, modestement rétribué ? Où prendrait-on de quoi payer les professeurs ? Ce serait au gouvernement de s'associer à l'exécution d'un projet qui, tout en honorant la mémoire de l'illustre compositeur, tournerait au profit de l'art dont il était le coryphée. L'Autriche compte dans sa noblesse un grand nombre de fortunes colossales : parmi ces princes et ces comtes mélomanes, ne s'en trouvera-t-il pas un qui veuille assigner les rentes nécessaires à l'établissement en question ? Il y aurait là cependant une belle occasion de s'immortaliser; car le Conservatoire dont il s'agit porterait, à côté du nom de Mozart, celui du Mécène fondateur.

Le fils de Mozart est peu connu en France. Quelques journaux ont fait de lui un violoniste ; c'est une erreur qu'il importe de relever. Nous allons donner quelques renseignements sur cet homme trop modeste qui, se croyant écrasé par la célébrité de son père, s'est caché dans un coin de la Gallicie pour vivre du produit de ses leçons dans une position peu convenable à son talent vraiment distingué.

Wolfgang-Amédée Mozart, second fils du grand Mozart, est né à Vienne en Autriche, le 26 juillet 1791. Ayant, peu de mois après, perdu son père, et montrant de bonne heure d'heureuses dispositions pour la musique, son éducation musicale fut confiée au célèbre Neukomm et à André Streicher qui lui donna des leçons de piano. Plus tard il fit ses études de contrepoint sous le fameux Albrechtsberger. Il reçut aussi les conseils de Haydn, qui lui portait une affection toute paternelle, dont l'élève se montra digne et reconnaissant.

Devenu pianiste habile à l'âge de quatorze ans, le jeune Mozart fit, en 1805, son début dans un concert donné à son bénéfice. Une réunion nombreuse était venue assister à cette solennité. Présenté au public par sa mère qui le conduisit au piano, le jeune virtuose fut accueilli par les acclamations de toute la salle, et le concerto en *ut* majeur de son père, qu'il joua avec autant de précision que de goût, fut plusieurs fois interrompu par de vifs applaudissements. Dans la même soirée on exécuta un morceau de sa composition ; c'était une cantate en l'honneur de Haydn. On admira la facture de cette pièce au point de douter qu'elle fût entièrement du jeune auteur.

Une brillante carrière semblait s'ouvrir devant cet artiste qui inspira un vif intérêt au monde musical. Hélas ! il n'en fut rien. Le comte de Baworovski lui ayant, en 1808, offert une place de maître de musique, Mozart l'accepta, et suivit le comte dans ses terres en Gallicie. En 1813, il se rendit à Lemberg, capitale du royaume, où il se fixa définitivement comme professeur de piano. Après y avoir demeuré près de huit ans, il sortit de l'obscurité qui l'avait enveloppé jusqu'alors, et fit (en 1820 — 1822) un voyage d'artiste, parcourant une notable partie de l'Allemagne, et donnant des concerts dans toutes les principales villes qu'il visitait. Son jeu et ses compositions eurent partout un grand succès ; on reconnut en lui un pianiste très-distingué qui, sans briller par des tours de force, savait charmer et entraîner son auditoire.

Après avoir été à Copenhague pour revoir sa mère, et à

Milan, où vivait son frère aîné (1), Mozart retourna à Lemberg pour y reprendre ses occupations de professeur de piano.

Comme compositeur il s'est fait remarquer par une trentaine d'œuvres, tant pour le piano que pour le chant. Parmi ces dernières on cite surtout une cantate dédiée à l'impératrice d'Autriche, et qui a été publiée à Vienne. En général, ses compositions prouvent l'étude sérieuse et approfondie qu'il a faite de son art.

Voilà ce que nous avons pu recueillir sur cet artiste de mérite, qui n'a d'autre tort que celui de porter le nom d'un père trop illustre.

Le tirer de sa retraite obscure, l'appeler à un poste honorable et digne de son talent, serait un acte de justice qui s'accomplirait aux applaudissements de toute l'Europe musicale.

Il y a bien des années, un écrivain allemand fit à ce sujet un appel à sa nation; mais ses paroles chaleureuses ne furent point écoutées. Si la proposition de Mme de Nissen pouvait se réaliser, il y aurait une réparation, tardive, il est vrai, mais éclatante, d'un oubli qui, sans cela, pèserait sur la patrie de l'immortel auteur de *Don Juan*.

(1) Charles Mozart. Tout ce qu'on sait sur sa personne, c'est qu'il était en 1817, à Milan, fonctionnaire public (on ne dit pas dans quel emploi), et qu'il cultivait la musique en amateur, se distinguant par son jeu sur le piano. Quelques années plus tard il semble s'être livré à la vie d'artiste; car, en 1824, nous le trouvons attaché à la maison Cosella, en qualité de maître de musique.

ÉGLISE SAINT-EUSTACHE.

MESSE A GRAND ORCHESTRE DE L. DIETSCH.

Nos hommes d'état qui, dans ces derniers temps, ont paru animés d'un si beau zèle pour populariser la musique en France, ne savent pas ou feignent d'ignorer que leur bonne volonté et leurs efforts seront sans résultat tant qu'ils n'auront pas songé à encourager la musique sacrée. On a fait isolément et sous les auspices du clergé quelques tentatives pour ressusciter la musique religieuse; de jeunes compositeurs se sont mis à l'œuvre; MM. Adam, Elwart, et Dietsch ont apporté chacun leur pierre pour la construction de l'édifice; le public et les artistes ont donné des preuves certaines de leur sympathie pour ces nobles tentatives; tout le monde enfin s'y est intéressé, excepté ceux-là même qui ont mission officielle de protéger les arts. On a des millions à jeter dans les coulisses, des diamants à semer sous les pas d'une danseuse; mais pour cette haute partie de l'art qui a produit Palestrina, Scarlatti, Haendel et Bach, on n'a pas même une aumône. Sous la restauration, Choron touchait 35,000 fr. de subvention, la chapelle royale coûtait plus de 100,000 fr., et quoique ces encouragements fussent insuffisants, ils ont néanmoins produit beaucoup de bien. Sans la chapelle royale, nous n'aurions pas aujourd'hui les messes de Cherubini et de Lesueur; Duprez et tous les autres élèves distingués sortis de l'école de Choron sont là pour attester que c'est dans l'étude et la pratique des chefs-d'œuvre de musique sacrée qu'ils ont puisé ce goût et cette méthode auxquels ils doivent leur succès. Personne ne croit que, sur les dix-huit millions de la liste civile, on ne pourrait pas dépenser cent mille francs pour l'entretien d'une chapelle, et que sur les sommes énormes votées pour le budget des beaux-arts, on ne trouverait pas facilement quelques milliers de francs pour encourager et soutenir la musique sacrée.

Ces tristes réflexions se sont présentées à notre esprit en entendant dimanche dernier, à St-Eustache, la belle messe de M. Dietsch. Ce jeune artiste, malgré la complaisance de la plus grande partie des exécutants, malgré les sacrifices faits par le conseil de fabrique de l'église, a encore été obligé de subvenir lui-même à une partie des frais considérables qu'entraînait l'exécution de cette messe.

Cette solennité musicale avait réuni un grand concours d'artistes qui ont rendu un hommage unanime au talent de l'auteur. Le *laudamus te* du *Gloria in excelsis* est un morceau très-remarquable qui a été bien chanté par Wartel, dont la belle voix et le talent ressortent beaucoup mieux à l'église qu'au théâtre; le *credo* contient plusieurs parties d'un ordre très-élevé; le début est large et majestueux; le *crucifixus*, le *resurrexit* et *l'iterum venturus est*, sont traités de main de maître; enfin le *benedictus* est un chœur dont le motif gracieux est heureusement reproduit avec une harmonie élégante et neuve.

L'offertoire que Duprez avait chanté à Pâques a été remplacé par un morceau exécuté sur le grand orgue. M. Boeli, dont plusieurs artistes d'élite connaissent et apprécient l'immense talent, a joué la belle fugue de Haendel en fa mineur.

La composition de cette messe fait le plus grand honneur au talent de M. Dietsch et lui assigne une place très-distinguée parmi les grands artistes qui sont sortis de l'école Choron. M. Meyerbeer qui en a accepté la dédicace était venu entendre l'exécution; sa haute approbation et ses bienveillants encouragements ont suffi sans doute à M. Dietsch pour le dédommager de l'indifférence avec laquelle on accueille aujourd'hui des œuvres d'un ordre si élevé et d'un mérite si rare.

F. Danjou.

THÉATRE-ITALIEN.

Plusieurs journaux anglais se sont occupés avec un intérêt tout particulier de Mme Albertazzi, que nous avons déjà entendue à Paris les années précédentes. Il n'était bruit dans leurs colonnes que du succès de cette cantatrice, que des couronnes dont elle était couverte, que des poésies qu'on lui adressait; tantôt on parlait du procès de M. Costa, son professeur, tantôt de celui du directeur du Théâtre-Italien; on eût dit la première cantatrice du monde, une artiste faisant réforme dans la manière de chanter, et supérieure à toutes les cantatrices vivantes. Mme Albertazzi a enfin reparu sur cette scène dont le public vraiment éclairé juge avec indulgence les talents naissants, et avec sévérité et justice ceux qui n'ont plus rien à acquérir. Le chef-d'œuvre de la musique comique, *le Barbier*, dont les ravissantes mélodies sont si fraîches, si neuves, dont l'instrumentation, si bien appropriée aux situations plaisantes de la pièce, porte partout le cachet du maître, cette partition par excellence a été reprise pour la réapparition de Mme Albertazzi.

Digitized by Google

Le rôle de Rosine exige que l'actrice chargée de le remplir soit spirituelle, espiègle, gracieuse, légère, en un mot parfaite comédienne. Mme Albertazzi est belle femme, mais elle n'a ni légèreté dans les mouvements, ni finesse dans le jeu; Mme Albertazzi serait plutôt tragédienne que comédienne, et nous aurions préféré la voir reparaître dans un rôle sérieux. Quant à sa voix, qui est un beau *mezzo soprano*, elle l'a fait briller dans son premier air, qui a été parfaitement accueilli du public; mais au second acte, dans la leçon de musique, elle a eu le malheur de choisir un *pezzo gracioso ma non originale*, une sorte de variation pour flûte, où ne se faisait remarquer ni goût, ni nouveauté, et qui, peu favorable aux qualités de sa voix, n'a produit que peu d'effet. Mme Albertazzi sera probablement peu satisfaite de ce premier succès, et ne tardera pas à se remontrer dans *la Cenerentola*, où les applaudissements ne lui ont jamais manqué. En revanche, les auditeurs ont vivement applaudi, dans le rôle de Figaro Tamburini et son jeu vif, vrai, spirituel, et sa voix pure, sonore, flexible; Tamburini est un excellent acteur; il est toujours en scène et sait faire valoir son rôle par des *lazzi* aussi ingénieux que de bon goût. Dire qu'il a chanté admirablement serait répéter ce qui a été dit cent fois; mais il était vraiment, mardi dernier, plus en verve que jamais; les mots plaisants jaillissaient de sa bouche, et il répandait une gaîté charmante sur le public, qui lui en a prouvé sa reconnaissance par de fréquentes acclamations. H. P.

NOUVELLES.

*** Les principaux rôles de la *Sœur des Fées* seront remplis par Duprez, Massol, Mmes Dorus-Gras et Nau. On s'occupe déjà de la mise en scène du second acte.

*** On a déjà répété à l'Opéra le second tableau du premier acte de *la Gitana*.

*** On fait circuler dans les foyers un bruit qui jusqu'à présent ne repose sur aucun fondement réel: il s'agirait de l'acquisition de l'Opéra par trois associés, qui succéderaient au directeur actuel. C'est comme la centre-partie des bruits qui transpirent sur une négociation du même genre au sujet de la direction de l'Opéra-Comique; ennemis de toutes les nouvelles hasardées, nous nous tiendrons en observation jusqu'à plus ample informé.

*** Jeudi dernier a eu lieu l'ouverture du théâtre de la Renaissance, où s'était portée la plus brillante affluence. Il n'y a eu qu'une seule voix sur la salle, qui est charmante et du meilleur goût; c'est incontestablement une des plus jolies de Paris. Nous nous intéressons vivement à l'avenir de ce théâtre, qui s'est annoncé comme le refuge de nos jeunes compositeurs; aussi nous regrettons beaucoup qu'il n'ait pas été le *maître* de faire son début musical le lendemain même de son ouverture, et d'augmenter par là la curiosité du public, au lieu de s'y dérober en fermant ses portes. Quant au grand drame moderne qui a été joué le premier jour, entre spécialité nous exempte d'en parler, et nous n'en dirons rien; nous y signalerons seulement ce qui se rattache au seul genre dont nous ayons à nous occuper. On a exécuté devant Ruy-Blas une ouverture d'une facture large, d'un style chaud et coloré; elle a été appréciée par tous les connaisseurs, même au milieu des distractions que causait l'examen d'une salle nouvelle. Elle est l'œuvre de M. *Strunz*, connu déjà par un grand nombre de compositions distinguées, et qui, dans cette brillante symphonie, ainsi que dans la gracieuse mélodie d'une romance placée au second acte, a prouvé qu'il n'entendait pas moins bien la musique de théâtre que celle de salon, où il avait jusqu'ici conquis une réputation légitime.

Dimanche 25 novembre à 2 heures; M. Berlioz donnera un grand concert dans la salle des Menus-Plaisirs. Nous publierons le programme dimanche prochain. On s'inscrit dès aujourd'hui pour toutes places chez M. Schlesinger, rue de Richelieu, n. 97, et chez M. Rety, au Conservatoire.

*** Le *Brasseur de Preston* a donné lieu à une lettre où les auteurs d'une pièce intitulée *Aventures guerrières d'un homme pacifique* (pièce qui fut mise à l'étude au théâtre de la Gaîté sous la direction de Bernard Léon), réclament en faveur de leur ouvrage, qui offre, disent-ils, un rapport complet de situations avec le nouvel opéra-comique. En réponse à cette lettre, une note a été publiée annonçant que les auteurs des deux ouvrages avaient puisé à la même source, c'est-à-dire dans un recueil de Nouvelles, traduites de l'allemand, où M. Scribe avait déjà pris lui-même, il y a longues années, le sujet d'un opéra-comique, *la Comtesse Troun*, dont le triste sort ne présageait guère les nombreux succès que cet auteur était appelé à moissonner sur nos deux scènes lyriques.

*** M. N. Louis, dont les compositions gracieuses, et notamment les duos pour piano et violon, ont obtenu un succès légitime dans les salons, est de retour à Paris. M. Georges Hainl, violoncelle du grand mérite, vient aussi d'y arriver, ainsi que M. Sewinsky, pianiste polonais.

*** M. Doche, le fils du célèbre auteur de tant de refrains populaires, et qui s'est fait connaître lui-même par des compositions où, s'il n'atteint pas à la franchise et à la grâce des mélodies de son père, il se rapproche du moins beaucoup plus des progrès actuels de la science; M. Doche, destitué de sa place de chef d'orchestre par le déplorable incendie du Vaudeville, et la lenteur plus déplorable encore qu'on met à réparer cette catastrophe, vient de former une troupe d'artistes nomades, avec lesquels il se propose de parcourir la province; il est muni d'un *privilége général*. On dit qu'il poussera ses excursions dramatiques jusque dans la capitale du Piémont. M. Doche est un musicien trop distingué pour ne pas servir les intérêts de l'art musical, en même temps que les siens.

*** Après trente représentations les *Huguenots* attirent toujours une affluence telle au théâtre de *Dresde* que des centaines de personnes ne peuvent trouver place. A la dernière représentation de ce chef-d'œuvre de Meyerbeer, madame *Schræder Devrient* a eu une attaque de nerfs, après le grand duo si énergique et si passionné du quatrième acte. Le régisseur a été obligé de réclamer l'indulgence du public pour la grande cantatrice, qui a été reçue au cinquième acte avec un tonnerre d'applaudissements.

*** Le *Crociato* de *Meyerbeer* vient d'être représenté à *Corfou*, où il a obtenu un éclatant succès, comme partout où cet ouvrage a été représenté.

*** Mlle Lœwe, qui a renouvelé à Berlin les succès de la charmante cantatrice qui donna tant de célébrité au nom de Sonntag, va, comme sa jolie compatriote, trop tôt ravie à notre enthousiasme, faire un voyage à Paris; malheureusement ce n'est pas pour s'y fixer, mais pour étudier nos virtuoses du premier ordre pendant le reste d'un congé de quatre mois, qui expirent le 15 décembre prochain; en attendant, elle donne à Hambourg des représentations qui attirent la foule; elle s'y est déjà fait applaudir dans les chefs-d'œuvre de Mozart et de Rossini, *Don Juan*, le *Barbier*, *Semiramis*, et dans la *Somnambula* de ce *Bellini*, que nous n'avons garde de mettre, comme le décorateur du Théâtre-Italien, au niveau des deux illustres maîtres.

*** Le *Critique de Rouen* reproche à quelques danseurs favoris du public de lutter entre eux de tours de force: « Dans la finale d'un pas de trois, dit-il, il y avait quatre mesures, celle de l'orchestre, et celles de chacun des trois artistes dansants, il semblait qu'on nût jeté le cri: « Chacun pour soi, et la musique pour personne. »

*** On doit publier incessamment une nouvelle édition des *Lieder* de *Schubert*, en vers français, par M. *Émile Deschamps*. Cette nouvelle traduction nous fera sans doute connaître le véritable sens des compositions de ce *poète musicien*, seul nom qui convient à *Schubert*, et que ses compatriotes lui ont donné. On dit que M. *A. Devéria* s'est chargé de faire 100 lithographies pour cette collection intéressante.

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro le portrait de M. Meyerbeer.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 45 bis.

ANNONCES : 1 FR. LA LIGNE. *Supplément.*

A dater du 1er janvier 1839, la Gazette Musicale paraîtra deux fois par semaine, le DIMANCHE et le JEUDI. Le prix de l'Abonnement ne sera pas augmenté.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France;

PARIS, JEUDI 15 NOVEMBRE 1838.

Nombreux suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes. MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

La première des séances de MUSIQUE DE CHAMBRE offertes à MM. les abonnés de la GAZETTE MUSICALE, aura lieu le 16 décembre. MM. les abonnés de province et de l'étranger peuvent céder leur droit d'entrée à une personne habitant Paris.

SOMMAIRE. — Deuxième lettre sur l'état de la musique en Allemagne, par M. FÉTIS. — Revue critique. — Nouvelles. — Annonces.

DEUXIÈME LETTRE

SUR L'ÉTAT DE LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE.

Bruxelles, 15 octobre 1838.

Monsieur,

Si je n'ai pas éprouvé d'étonnement en ne trouvant point la musique religieuse en état de prospérité dans le culte catholique de l'Allemagne, je dois avouer qu'il n'en a pas été de même lorsque j'ai visité les temples protestants. Aujourd'hui même, après avoir acquis la conviction qu'il n'existe pas de musique d'église protestante dans les plus grandes villes du pays que j'ai parcouru, je ne puis encore m'expliquer ce phénomène d'un peuple essentiellement organisé pour le sentiment de l'harmonie, et dont la résistance obstinée a vaincu les efforts des hommes les plus dévoués à l'introduction de cette harmonie dans la prière.

Et qu'on ne dise pas que l'esprit religieux a été le principe de cette résistance; qu'on ne dise pas que l'austère simplicité du culte réformé ne pouvait s'accommoder du luxe d'une musique exécutée par des chanteurs à gages et par des instrumentistes : ce n'est pas même de cela qu'il s'agit, mais du simple chant choral harmonisé. Que si l'on veut se former une idée précise de l'esprit du culte protestant, il me semble qu'il faut l'étudier surtout dans l'esprit de son fondateur. Or ce Luther, dont le souvenir est encore vivant dans tous les lieux que j'ai parcourus, et surtout à Worms, où son entrée fut un triomphe lorsqu'il alla défendre sa doctrine à la diète de 1521; ce réformateur, qui ne négligeait rien de ce qui pouvait séparer ses adhérents de l'église catholique, fut un zélé partisan de l'usage du chant harmonisé dans le culte, et ce fut à sa prière que Louis Senfl écrivit à quatre, cinq et six parties sur les mélodies de beaucoup de cantiques; les écrits de ce même Luther sont remplis de passages où il recommande l'usage de ces mélodies, et rien n'autorise à penser qu'il ne voulût parler que du chant simple (1).

D'ailleurs, il a été écrit tant de livres de chant choral à quatre parties par des musiciens élevés dans la religion réformée des églises d'Allemagne, de France, de Hollande et d'Angleterre, depuis le seizième siècle jusqu'à l'époque actuelle, qu'on ne peut croire à la valeur des objections de quelques rigoristes contre l'usage de ce chant harmonisé. Indépendamment des travaux de Senfl en ce genre, des recueils de psaumes à quatre voix de Goudimel, de Louis Bourgeois, de Claudin le jeune et de plusieurs autres du seizième siècle; du *Cantional* de la confession d'Augsbourg, à quatre, cinq et six voix, par Jean Hermann Schein, des prières du matin et du soir extraites du catéchisme de Luther et des chorals choisis à quatre voix par Steuerlein (Erfurt, 1573 et 1574); du *Cantional* de Brunswick à quatre voix, par Harnisch (1591), du *Psautier* complet à quatre parties

(1) Tous ces passages ont été extraits des œuvres de Luther et publiés en un recueil, par M. Fr. A. Buc, sous ce titre : *Gedanken über die Musik* (Pensées sur la Musique), Berlin, 1835, in-8°.

Digitized by Google

sur le chant choral, par le musicien hollandais Cornelis de Leeuw, et d'une multitude de recueils du même genre publiés dans le cours du dix-septième siècle et dans les premières années du suivant, quelques musiciens distingués de la fin de ce siècle et des derniers temps ont aussi harmonisé les chants de l'église évangélique. Je citerai entre autres Knecht, Schicht, Henkel, Hiller, Kühnau, Umbreit, et en dernier lieu, M. Conrad Kocher, organiste à Stuttgard, qui a publié un livre choral à quatre voix pour les églises du Wurtemberg. La plupart des recueils donnés par ces artistes ont eu plusieurs éditions.

En voyant l'usage général du chant simple à une voix dans tous les temples de la partie de l'Allemagne que j'ai parcourue, je me demandais qu'elle avait pu être la destination de tous ces livres de chant harmonisé; à Stuttgard, où il en a été publié trois différents à diverses époques, et dans l'église même où M. Kocher est organiste, le peuple chante à l'unisson, et l'organiste, qui a fait tant d'efforts pour arriver à un autre résultat, et qui a écrit sur ce sujet, en 1823, un morceau rempli de chaleur, est obligé de se soumettre à une nécessité qui paraît invincible. La seule différence que j'ai trouvée entre l'exécution du chant dans ce temple et ce qu'elle est ailleurs, c'est l'harmonie de note contre note rendue par quatre trombones, pendant que le peuple chante. M. Kocher paraît avoir imaginé ce moyen pour inculquer insensiblement le goût de l'harmonie à ce peuple obstiné dans ses habitudes.

Il ne faut pas croire pourtant que le clergé protestant soit opposé à l'introduction du chant harmonisé dans le culte évangélique; plusieurs ecclésiastiques même ont écrit pour démontrer la nécessité de cette amélioration. Je citerai, parmi ceux de notre temps qui ont insisté sur cette nécessité, M. Frantz, prédicateur à Oberbœrneke, village des environs de Magdebourg, auteur d'un opuscule intitulé *De l'amélioration de la liturgie musicale dans les églises évangéliques* (1); et M. Günzler, pasteur à Léonberg, près de Stuttgard, de qui l'on a un petit écrit qui a pour titre : *Sur le mérite d'un chant choral complet à quatre parties, et la possibilité de l'introduire dans les églises évangéliques* (2). Ainsi que beaucoup d'autres pasteurs qui ont écrit sur cette matière à diverses époques, ces ecclésiastiques ont fait voir que l'harmonie simple appliquée au chant choral a par sa nature même un caractère religieux et grave bien préférable à la simple mélodie, dont le rhythme est en quelque sorte effacé dans l'ensemble d'une multitude de chanteurs guidés seulement par leur instinct et leurs dispositions momentanées.

Nul doute que la première éducation ne soit la cause principale des obstacles qui se sont rencontrés jusqu'à ce jour pour la réalisation de la réforme tentée par un grand nombre d'artistes. Dans toutes les écoles, le chant des psaumes et des cantiques est enseigné en même temps que les éléments de la lecture, de l'écriture et du calcul; soit incapacité de la part des instituteurs des petites villes et des campagnes, soit à cause du peu d'encouragement qui leur est donné, la plupart n'enseignent que la mélodie simple, quoiqu'il existe pour ces écoles mêmes beaucoup de recueils composés dans ces derniers temps, destinés à inculquer aux enfants la connaissance d'une harmonie simple et facile, arrangée sur les mélodies dont l'usage est le plus habituel. Je sais qu'il est des écoles où l'enseignement de ces chorals harmonisés à trois ou quatre parties s'est introduit; mais elles ne sont jusqu'à ce jour que des exceptions : dans la plupart des écoles primaires que j'ai vues, je n'ai entendu chanter qu'à l'unisson; des efforts partiels n'atteindront pas le but qu'on se propose, et le concours de toute l'influence du clergé, des administrations communales et des gouvernements pourra seul opérer une réforme complète à cet égard.

C'est aussi aux habitudes populaires du chant exécuté par l'assemblée réunie dans les temples qu'il faut sans doute attribuer l'absence de versets ou interludes de l'organiste, qui m'a causé tant d'étonnement dans plusieurs églises de Francfort, de Heidelberg, de Carlsruhe et de Stuttgard. Dans ces temples, le peuple qui chante les cantiques met si peu d'intervalle entre les versets, que l'organiste peut à peine faire quelques accords modulés, pour rompre la monotonie de la tonalité; puis le chant recommence. Cette circonstance, le peu d'attention qu'on accorde à l'organiste et le bruit d'une sortie précipitée du temple, pendant l'exécution du *Nachspiel*, ou morceau final, paraissent avoir porté le découragement dans l'âme de la plupart des artistes par qui j'ai entendu jouer les orgues, en général excellentes, de la partie de l'Allemagne que j'ai visitée. Personne ne reste dans le temple pour les écouter dans ce dernier morceau qui, à l'exception du prélude de chaque cantique, est à peu près la seule chose où l'on peut juger de leur talent. Telle est la rumeur, pendant que tout le monde sort des bancs et s'achemine vers les portes du temple, que je ne pouvais suivre qu'avec peine l'improvisation de l'organiste. Il me tarde, je l'avoue, de parcourir des lieux plus favorables au développement du talent des organistes protestants; ce n'est, je pense, que dans la Saxe et en Prusse que je trouverai ce que j'ai cherché en vain jusqu'ici, et ce que les œuvres de quelques grands organistes me font encore espérer.

On ne trouve point parmi les organistes allemands des hommes aussi dépourvus de talent que dans la plupart des églises de France et de Belgique. Catholiques et protestants, tous ont un sentiment, naturel ou développé par l'éducation, d'une harmonie élégante. Pourtant, il faut que je le dise, rien de ce que j'ai entendu ne m'a paru pouvoir soutenir le parallèle des belles productions de l'ancienne école; certes, je n'espérais pas de rencontrer un Jean-Sébastien Bach, un Handel, ni même un Krebs, ou un Kittel, mais je croyais que le goût des riches combinaisons, inspiré par le plus beau et le plus complet des instruments, avait du se conserver plus généralement dans un pays qui a fourni tant de beaux modèles. Partout, ce que j'ai entendu était de nature à plaire à l'oreille d'un musicien : bon goût et grâce dans la mélodie, modulations piquantes et bon choix d'harmonie, voilà ce que j'ai rencontré, à des degrés divers, chez presque tous les organistes; mais le beau, le grand style de l'orgue, personne ne me l'a fait entendre. Je sais pourtant qu'il existe encore

(1) *Ueber Verbesserung der musikalischen Liturgie in den evangelischen Kirchen*, etc. Halberstadt, 1819, in-8°.

(2) *Ueber der Werth und die Einführbarkeit eines allgemeinen vierstimmgen Choralgesanges in den evangelischen Kirchen*. Stuttgard, 1835, in-8°.

Digitized by Google

en Allemagne quelques dignes rejetons de l'admirable école de Bach. Dresde est surtout heureusement partagée en bons organistes, car cette ville possède MM. Klengel et Guillaume Schneider, frère du maître-de-chapelle de Dessau. Quelques artistes de Paris se souviennent encore avec admiration d'un bel ouvrage, remarquable surtout par l'originalité de ses formes scientifiques, que M. Klengel leur fit entendre il y a onze ans. Malheureusement les morceaux de ce recueil renferment de grandes difficultés d'exécution qui ont fait craindre peu de succès populaire, et qui ont empêché que l'artiste trouvât un éditeur. On dit que le chagrin de ne pouvoir faire connaître une production si belle a jeté M. Klengel dans une profonde mélancolie. Son émule, M. Schneider, possède un grand talent d'un autre genre, et se rapproche davantage de la manière des anciens organistes. On vante particulièrement en lui les qualités d'un savant musicien et sa prodigieuse habileté à se servir du clavier de pédales. Il est aussi dans la capitale de la Silésie un jeune organiste, M. Adolphe Hesse, qui jouit dans sa patrie de la plus brillante réputation. Ce que j'ai vu de lui annonce du goût; toutefois je ne pourrai apprécier son talent avec justesse qu'après que je l'aurai entendu sur l'instrument.

Parmi les organistes catholiques, M. Wéber, jeune artiste attaché à la cathédrale de Cologne, est celui qui m'a fait le plus de plaisir, quoiqu'on ne puisse dire qu'il possède un talent de premier ordre. Il y a dans sa manière quelque chose de mélancolique et de sentimental qui remue les fibres du cœur; mais jamais il ne s'élève bien haut. Il joue les mélodies chorales, et n'imite pas le mauvais goût de ceux qui les brodent avec excès. L'harmonie qui les accompagne est aussi bien choisie, bien qu'on puisse lui reprocher d'affaiblir la tonalité par la multiplicité des modulations. Pour devenir un organiste très-distingué, je pense qu'il n'a manqué à ce jeune homme que de voyager et d'entendre de grands artistes.

A Francfort, mon attention s'est surtout portée sur le grand et bel orgue de l'église de Saint-Paul. Cet instrument admirable a été construit par M. Walker, facteur d'orgues à Louisbourg. Il a coûté 35,000 florins (75,250 fr.), et n'est terminé que depuis cinq ans. Cet orgue, construit d'après le système de l'abbé Vogler, n'a point de jeux de mutation, mais il est composé de soixante-quinze registres, dont un bourdon de trente-deux pieds, un *sabbass*, ou contrebasse de flûte ouverte, de trente-deux pieds, commençant au vingt-quatre pieds; sept seize pieds, ouverts ou fermés, avec toutes les octaves de huit, de quatre et de deux pieds, et une multitude de jeux particuliers de récit, tels que des *cors* de nuit, des cornes de chamois, des clarinettes, hautbois, bassons, basses de viole, quintadènes, etc. Il y a trois claviers à la main, et deux claviers de pédales, dont un pour les jeux doux et un autre pour les jeux forts. Ces claviers, commodes et d'un jeu facile, ont des marches très-longues, qui permettent de jouer alternativement avec le talon et la pointe du pied, et conséquemment de lier le jeu, lorsqu'on veut exécuter deux parties sur les pédales, avantage dont on est privé en France et en Belgique, à cause de la mauvaise disposition des claviers. Dans l'orgue de Francfort, on trouve aussi quatre pédales particulières qui servent au *crescendo* et au *decrescendo* des divers claviers.

Une qualité bien précieuse distingue les orgues du système allemand de celles du système français. Cette qualité consiste à réunir la douceur et le moelleux des sons à la puissance. Dans les orgues françaises, et je parle des meilleures, par exemple du grand instrument de Saint-Sulpice, l'on n'obtient guère la force que par le bruit, c'est-à-dire par de formidables bombardes, par des trompettes de grosse taille redoublées aux différents claviers, par des cornets criards et de perçants clairons. De tout cela résulte un ensemble dur et rauque, dont toute oreille délicate est blessée. Un orgue allemand tel que celui de Saint-Paul de Francfort, au contraire, vous saisit de sa puissance majestueuse et vous imprime une sorte de frémissement, sans qu'aucune sensation désagréable vienne troubler cette profonde impression de plaisir. L'organiste de Saint-Paul, que j'avais entendu le dimanche à l'office, eut la complaisance de jouer le lendemain pour moi seul, pendant plus de deux heures. Cet artiste, nommé *M. Petsch*, est un homme de talent, qui ne paraît pas jouir à Francfort d'une situation digne d'envie, mais dont le caractère calme paraît s'accommoder de la vie uniforme et tranquille où le sort l'a plongé. Après m'avoir fait voir en détail l'intérieur de son orgue, qui partage avec sa famille toutes ses affections, M. Petsch me fit entendre d'abord toute l'ampleur du grand jeu: j'en fus saisi. Bien que l'église soit grande et que les bancs, qui servent de siéges dans les églises protestantes, soient construits en bois de chêne solide, tant fut ébranlé par cette prodigieuse puissance de son, qui, comme je viens de le dire, conserve du moelleux dans sa force. Les murs même du vaste édifice entraient en vibration lorsque l'immense voix se faisait entendre, et lorsque les ondes sonores de sa majestueuse harmonie de huit octaves se propageaient jusqu'à la voûte. Il est facile de comprendre que la difficulté la plus grande consiste à distribuer dans toutes les parties d'un si grand instrument une quantité de vent suffisante pour que tous les tuyaux parlent avec force, avec égalité et sans secousse: M. Walker a parfaitement résolu ce problème, et la perfection de son système de soufflerie n'est pas une des moindres qualités de son ouvrage.

Arrivé à Darmstadt, j'espérais entendre le vieux Rink, Nestor des organistes célèbres de l'Allemagne, qui reçut ma première visite; mais il ne joue plus, et il borne maintenant ses travaux à écrire des collections d'études pour les jeunes artistes. Digne vieillard! âme pure et candide! mon cœur s'émeut encore au souvenir de ta bonté pour moi! *Herr Fétis! Herr Fétis!* me disait-il en me serrant les mains et me regardant avec attendrissement, sans articuler ce qui se passait en son esprit; puis il alla me chercher ses dernières pièces: nous les examinâmes ensemble, après quoi il les mit sous mon bras; je lui serrai la main, et je m'éloignai avec la triste pensée que je ne reverrais peut-être plus cet homme respectable.

Rink, chef d'une école mixte de l'orgue qui a produit beaucoup d'artistes de mérite, a essayé de réaliser dans ses productions une fusion de l'ancien style avec les formes de la mélodie moderne. Élève de Kittel, qui l'était lui-même de J.-S. Bach, il a reçu de cet excellent maître les principes du genre fugué qui dominait autrefois dans toutes les compositions allemandes pour l'orgue; mais, dans la plupart de ses ouvrages, il n'a guère conservé de ce style que les entrées, traitant tout le reste de ses compositions en manière d'imitations libres, et recherchant surtout l'effet, sorte de nécessité de notre époque pour toute espèce de musique. De cette

Digitized by Google

fusion de deux systèmes très-différents, est résulté l'affaiblissement du caractère grandiose empreint dans les compositions de l'école de Bach; mais on ne peut refuser à Rink d'avoir porté dans la plus grande partie des pièces qu'il a publiées une élégance, un charme facile, qui les feront vivre encore longtemps.

Après avoir rendu compte de mes impressions dans ce que j'ai pu entendre de la musique d'église, il me reste à dire quelques mots de l'*oratorio*, sorte de drame religieux, intermédiaire de la musique sacrée et de la profane. Ce genre de composition, absolument négligé parmi nous, a fait longtemps la gloire de l'Italie, où il a pris naissance, de l'Allemagne et même de l'Angleterre, par les ouvrages de Handel. Aujourd'hui même encore les musiciens allemands cultivent cette partie de l'art avec un zèle plein de générosité et de dévouement; ils savent qu'ils ne doivent point espérer de salaire pour de si vastes travaux; il en est même peu qui obtiennent les honneurs de l'impression, à moins qu'ils n'y contribuent de leur propre bourse; mais ils savent aussi que d'admirables éléments d'exécution viendront s'offrir à eux de toutes parts, si leur ouvrage est digne d'intérêt.

C'est en ceci que l'art musical se présente en Allemagne sous un aspect si florissant, que Paris même n'a pas de notions de choses si belles. Je veux parler de ces réunions de chanteurs en nombre immense, possédant tous de belles voix, un sentiment vif et profond du grand et du beau, l'habitude du chant d'ensemble, et le dévouement le plus entier. Dans ces réunions, point de luttes d'amour-propre, point de calcul personnel, point d'autre véhicule qu'un amour pur de l'art. Des sociétés de chanteurs, qui ne sont guère composées que d'amateurs, existent partout; Francfort en possède particulièrement une très-florissante, sous le patronage de sainte Cécile. Là le riche banquier, le négociant, l'homme titré, viennent s'asseoir près des hommes de la condition la plus humble; un seul sentiment les anime tous : celui de l'art en lui-même. Chez les Français et chez les Belges, de pareils rapprochements seraient impossibles, lors même que le goût de la musique y serait aussi vif qu'il l'est chez les Allemands. L'orgueil des rangs et celui de la fortune y seraient des obstacles insurmontables. Ce n'est pourtant qu'avec des amateurs qu'on peut atteindre à cette perfection d'exécution vocale qui n'existe qu'au-delà du Rhin, car les musiciens de profession sont trop occupés pour disposer du temps nécessaire à de longues études bénévoles et sans produit pécuniaire. Il y a donc peu d'espoir d'entendre jamais à Paris de la musique à grandes masses vocales, rendue avec l'effet admirable qui se produit en Allemagne dans toutes les circonstances solennelles où l'on exécute des oratorios. Si, par aventure, on parvenait une fois à un semblable résultat, ce ne serait que par des efforts extraordinaires, qui ne se reproduiraient plus en d'autres occasions, et le caractère national serait un obstacle invincible à la stabilité d'une institution, telle, par exemple, que la société de chant de Berlin, qui, fondée par Fasch, il y a plus de cinquante ans, existe encore brillante et pleine de vie.

S'agit-il de quelque fête musicale dans une des villes qui avoisinent le Rhin, ou dans le Wurtemberg, sur les bords de l'Elbe ou de la Sprée; faut-il réunir un chœur de quelques centaines de belles voix; un seul avis placé dans les journaux les fait arriver de toutes parts, sans autre objet que les jouissances de l'art. C'est ainsi qu'en dernier lieu, M. Schnyder de Wartensée, ayant écrit un oratorio intitulé *Zeit und Ewigkeit* (le Temps et l'Éternité) pour des voix d'hommes accompagnées d'instruments, il fut décidé que cet ouvrage serait exécuté à Francfort. Au jour fixé pour la première répétition, *huit cents* chanteurs, dont quatre cents ténors et quatre cents basses, se trouvèrent rassemblés, et pendant tout le temps que durèrent les études, personne ne manqua à l'appel. Aussi l'effet de cette masse vocale fut-il foudroyant.

Ce sont de pareilles exécutions qui sont la seule récompense ambitionnée par les compositeurs qui écrivent des oratorios. C'est la seule qu'ils reçoivent, mais elle suffit pour faire encore cultiver avec succès ce genre de musique par les artistes allemands. Je n'ai pas, il est vrai, à signaler ici des merveilles d'art telles que les productions du génie d'un Bach ou d'un Handel; mais ces derniers temps ont vu naître des compositions fort estimables, qui prennent rang après ces chefs-d'œuvre. Bernard Klein, qui n'avait pas réussi au théâtre, s'est réfugié dans l'oratorio et y a obtenu des succès mérités. Son *Job*, son *Jephté*, son *David*, renferment de fort belles choses, et le placent au rang des meilleurs artistes de l'Allemagne moderne. Parmi les compositeurs de l'époque actuelle qui se sont fait une belle et solide réputation dans le genre de l'oratorio, M. Frédéric Schneider, maître de chapelle du duc d'Anhalt-Dessau, tient un rang distingué. *Le Déluge*, *Pharaon*, le *Paradis perdu*, le *Christ enfant*, le *Christ notre Seigneur* et le *Jugement dernier*, ont été exécutés dans beaucoup d'occasions solennelles, et ont fait décerner à leur auteur des éloges par tous les critiques. Son *Jugement dernier*, dont j'ai sous les yeux la partition, est réellement une belle composition où la grandeur du sujet ne se trouve pas au-dessus des inspirations de l'artiste. L'introduction, le chœur des anges (*heilig*), les belles oppositions des chœurs de fidèles et de réprouvés, et la seconde partie tout entière, sont des conceptions d'un ordre élevé, qui, si elles ne se font pas précisément remarquer par la nouveauté des idées, ont du moins un grand mérite de facture et de sentiment vrai.

Je ne connais pas le *Paulus* de Mendelsohn; mais les artistes qui l'ont entendu m'en ont parlé avec éloge. Je me réserve de parler de ce compositeur et de la position qu'il occupe dans l'art lorsque j'aurai visité la Saxe et la Prusse, où son activité se développe aujourd'hui.

Une des meilleures compositions modernes, dans le genre de l'oratorio, est *le Temps et l'Eternité* de M. Schnyder de Wartensée. Cet excellent théoricien a fait preuve, dans son ouvrage, d'autant d'originalité mélodique qu'harmonique. Il y a de l'inattendu dans sa modulation, quoiqu'il y ait toujours convenance dans la succession des tons et pureté dans les mouvements des voix. Aussi modeste qu'artiste distingué, M. Schnyder n'est pas connu pour ce qu'il vaut. Il y a de lui quatre recueils de cantiques avec accompagnement d'orgue qui méritent l'attention des connaisseurs. Le quatrième recueil contient, entre autres choses excellentes, un *ricercare* à trois parties pour l'orgue qui sert d'accompagnement à la mélodie *Befehl du deine Wege*, tiré du livre choral de J.-G. Vierling; ce morceau ne serait pas indigne de Bach.

Digitized by Google

Connaissant le mérite de M. Schnyder, je le cherchai à mon arrivée à Francfort; ce ne fut pas sans peine que je le découvris dans une chambre plus que simplement meublée, au quatrième étage. Après le triomphe qu'il venait d'obtenir dans la belle exécution de son oratorio, je m'étonnais de trouver un tel artiste, un si savant musicien dans une semblable situation, et suivant les idées que nous puisons, nous autres, au milieu d'un monde qui nous détourne du sentiment pur de l'art, je le plaignais. Mais mon erreur était complète; je le vis bientôt à la sérénité de cet excellent homme, dont l'esprit est aussi vif, aussi cultivé que l'âme est ardente. Il a voyagé, a connu le luxe et le confortable qui entoure les heureux de la terre, et n'a rien désiré de tout cela, parce que ce n'est point en cela qu'il trouve sa destination. Un piano, un harmonica, sont les plus beaux meubles qui décorent son étroit logis. Il joue fort bien de ce dernier instrument, et m'a fait goûter un grand plaisir par quelques improvisations qu'il y a faites, malgré les difficultés du mécanisme. Quelques leçons de composition et le mince produit de ses ouvrages suffisent aux besoins de cet homme remarquable par l'intelligence.

Je citais tout à l'heure quelques exemples du zèle qui anime en général les amateurs et les artistes de l'Allemagne pour la bonne exécution de la musique d'ensemble; j'en ai trouvé un exemple à Carlsruhe. Il y avait dans cette ville, quand j'y arrivai, une exposition des produits de l'industrie du duché de Bade, qui aurait fait sourire les industriels de nos grandes cités. On profita de cette circonstance pour exécuter *les Quatre Saisons* de Haydn, au profit de je ne sais quelle institution de bienfaisance. Un appel avait été fait aux amis de l'art répandus dans toutes les villes environnantes. Ils arrivèrent en foule de Mauheim, de Pforzheim, de Heidelberg et de beaucoup d'autres lieux. Tout ce que Stuttgard renfermait d'artistes et d'amateurs se joignit à eux; Haitzinger se chargea des solos de ténor; Sabine Heinefetter et sa sœur, qui passaient par là pour se rendre de Schwalbach à Baden-Bade, prirent les premières parties de soprano et de contralto, et l'exécution fut excellente. Ouvrage de la vieillesse de Haydn, *les Quatre Saisons* ne laissent plus apercevoir que de temps en temps des lueurs de son immense talent; mais rendu de cette manière, il produisait un grand effet.

Agréez, monsieur, etc.

FÉTIS.

REVUE CRITIQUE.

1° Fantaisie et variations brillantes sur les couplets au trio et la sérénade de Marguerite, d'Ad. Boieldieu, par Amédée MÉREAUX. — Op. 44.

2° Réminiscences : trois rondeaux brillants sur des motifs de l'opéra de Guido et Ginevra; par Fréd. BURGMÜLLER. — Op. 44. N. 1, 2, 3.

3° Grande valse brillante de Guido et Ginevra, par Jacq. HERZ.

4° Quatre airs de ballet de l'opéra de Guido et Ginevra, en rondeaux pour le piano; par François HÜNTEN. — N. 1, 2, 3, 4.

5° Quatre nocturnes composés par DOHLER. — Op. 25.

6° Valses brillantes, par le même. — Op. 26.

7° Quatre mazurkas; par F. CHOPIN. — Œuvre 33.

Bien que l'auteur du premier de ces différents ouvrages ait déjà écrit 43 œuvres avant celle dont nous allons nous occuper, le présent numéro 44 n'en est pas moins le premier qui me soit tombé sous les yeux. J'avoue avec franchise que si je trouve quelque reproche à adresser à cette composition, c'est qu'elle ne soit pas traitée dans son entier avec une égale supériorité, et que les idées, belles en général, ne s'élèvent pas toutes à la même hauteur. L'introduction est quelque peu empreinte d'une teinte de sauvagerie romantique qui ne cadre guère avec le motif tout gracieux de M. Boieldieu; ce ne serait, du reste, pas là un grand mal, si par elle-même cette introduction était d'un effet assez agréable pour faire pardonner l'espèce de contre-sens formé par sa couleur, assez mal à propos sombre et mystérieuse. De toutes les variations, la seconde est celle où l'auteur a été le mieux inspiré; elle est remarquable d'invention et ne saurait manquer de produire un grand effet. Quant aux autres variations, elles se distinguent en général par du brillant. Le final débute par un fort joli motif, qui malheureusement promet plus qu'il ne tient, et auquel le trio en *mi* bémol ne vient se joindre que d'une manière presque *maussade*. Vient ensuite une série de mouvements de valses, traités à la manière de Hummel, dans ses *Amusements*. Il s'y trouve même un passage qui rappelle presque note pour note un de ces *Amusements* (*à l'autrichienne*), dont un souvenir vague a dû venir bercer doucement M. Méreaux, pendant qu'il écrivait sa fantaisie. La fin du morceau accuse aussi chez M. Méreaux une connaissance approfondie des œuvres d'Hummel et fait naître fréquemment le souvenir de ce grand maître, souvenir qui, au surplus, ne peut être que fort agréable pour tous ceux qui cultivent le piano. Exécutée par un pianiste habile, la fantaisie de M. Méreaux produira assurément un grand effet, et cette œuvre peut être recommandée en toute confiance auprès de tous les pianistes, puisqu'en somme elle se distingue des autres compositions de salon par l'invention, et souvent même par l'originalité.

Les trois recueils de *Réminiscences* de M. Burgmüller, sur des thèmes de l'opéra de *Guido et Ginevra*, ne sont rien de plus ni rien de moins que ce qu'ils prétendent être, un souvenir agréable du bel ouvrage de M. Halevy. M. Burgmüller écrit avec une heureuse facilité, qui lui a créé un grand nombre de partisans parmi les dilettanti. Ses compositions, toujours bien doigtées, ont été remarquées à l'étranger aussi bien qu'en France, et ses œuvres sont dignement appréciées, même de l'autre côté du Rhin, parmi les Allemands, que personne assurément ne s'avisera de récuser comme juges incompétents en pareille matière. Il faut savoir gré à M. Burgmüller de la manière aimable et facile au moyen de laquelle il sait procurer du plaisir, même aux pianistes encore peu avancés. Du reste, pour être juste envers qui de droit, nous devons mentionner avec distinction l'élégance exquise avec laquelle les trois recueils ont été disposés, élégance qui fait honneur au bon goût de l'éditeur.

C'est encore M. Halevy qui a donné à M. Jacques Herz l'occasion d'un arrangement tout à fait piquant. La valse brillante que nous annonçons se trouvera bientôt sur tous les pupitres de musique, ce qui ne pourra nuire en rien, ni à M. Halevy, ni à M. Jacques Herz, ni même à l'éditeur.

Digitized by Google

Le nom si connu de M. Hünten nous dispense ici de toute critique. Cette fois, c'est sur quatre motifs de ballet tirés de l'opéra de *Guido et Ginevra*, que ce compositeur a exercé sa verve, et ces motifs, traités en rondos, réunissent toutes les qualités qui distinguent M. Hünten. Ce bienheureux compositeur est une véritable ancre de salut et de miséricorde pour cette foule compacte de pauvres professeurs auxquels il faut toujours, et à tout prix, pour la pâture de leurs élèves, des morceaux agréables, brillants, d'un effet sûr, et par dessus tout d'une exécution facile.

M. Hünten a comblé cette lacune, et, par son zèle infatigable, il a mis fin aux tribulations des *maîtres* dont nous parlions tout à l'heure. Grâce à lui maintenant, à la première apparition d'un de ces professeurs dans un magasin de musique, dès que le commis voit apparaître cet homme, dont le visage est décomposé par l'ennui, dont l'oreille vient d'être déchirée par une tempête de fausses notes, et dont les jambes chancelantes peuvent à peine le supporter, le commis, dis-je, n'attend même plus la demande du nouveau venu; il cherche de lui-même à la lettre H; il tire un énorme paquet de musique, et le visage piteux du professeur se déride aussitôt à la vue du trésor musical où le protée du piano déroule ses mille formes de fantaisies, rondos, variations, etc., etc., etc. Le professeur fait promptement son choix, et il court en toute hâte partager son butin entre ceux de ses écoliers qui veulent s'amuser au piano sans courir le risque de trop se fatiguer les doigts ou la tête. Ces précieuses qualités ont fait de ce compositeur un des artistes les plus répandus en France, en Angleterre et en Allemagne. Les nouveaux thèmes de M. Hünten sont: 1° *le Mélophon*; 2. *la Villageoise*; 3. *la Folie*; 4. *le Pas de Cinq*. Tous ces différents morceaux se distinguent par une grande élégance de gravure.

J'arrive à l'un des noms les plus imposants parmi les pianistes de notre époque, à M. Théodore Dœhler, qui voyage sans relâche de Paris à Londres et de Londres à Paris pour ne laisser à aucune des deux capitales du monde le temps de se remettre de l'admiration causée par l'inimitable talent d'exécution du grand artiste. Il agit sagement: s'il est quelqu'un qui doive justement prétendre à une ample moisson d'or et de gloire, c'est celui qui se soumet volontairement à toutes les angoisses qui assaillent la vie d'un artiste de profession. Il a travaillé avec conscience, puisse-t-il maintenant arriver au repos. Et quand je parle ainsi, je suis bien loin de lui conseiller de quitter la plume et de renoncer au culte de son art. Ce repos-là, il doit s'en garder avec soin, car il faut au contraire qu'il se mette en état de prouver que son beau talent de compositeur prend de jour en jour un essor plus noble et plus élevé, et que sa volonté ferme est de doter le monde musical d'œuvres vraiment dignes du grand nom qu'il s'est fait comme exécutant. M. Dœhler a déjà écrit plusieurs morceaux de concert fort brillants, et il a donné des preuves non équivoques de sa vocation pour ce genre de musique. L'œuvre 25 qui nous occupe se compose de deux nocturnes moins remarquables par le brillant que par l'expression, ainsi que l'exigeait le genre que traitait M. Dœhler. Le premier de ces nocturnes est en *ut* majeur, le second en *mi* bémol majeur. Dans le numéro premier je suis particulièrement charmé par la mélodie en *la* mineur (page 4, ligne 2) qui est confiée à la main droite et sous laquelle l'auteur a brodé avec beaucoup d'habileté une charmante partie d'accompagnement. Peut-être le grand pianiste s'abandonne-t-il avec trop de complaisance à sa facilité pour les traits rapides et brillants. Mais il est pourtant juste de reconnaître qu'une mélodie noble et simple forme le caractère dominant du morceau, et je ne doute pas que par une nuit calme et sereine, après avoir entendu ce nocturne, quelque beauté mystérieuse ne se décide facilement à ouvrir sa jalousie en signe de remerciement. Cette idée paraît avoir réagi sur M. Dœhler lui-même; car, dans son second nocturne, il devient plus hardi et plus pressant, et il déploie des trésors d'imagination pour retenir la belle à sa fenêtre. Qui sait si, après ce second nocturne, elle ne consent pas à se montrer sur son balcon pour récompenser par sa douce présence le mélodieux *menestrel*? Je dis « *qui sait* » car le nocturne est discret, et il ne fait pas connaître le dénouement de l'aventure.

Nous voici à l'œuvre 26 de M. Dœhler. Cette œuvre a pour titre *Valses brillantes!* Celui qui prend un plaisir extrême à contempler une salle éclatante de lumières, au milieu de laquelle une foule riche et élégante se livre gaiement à la danse aux sons d'une musique vive et légère, celui-là éprouvera un plaisir à peu près semblable en jouant les valses du brillant Dœhler. Je porte envie à tous ceux qui ont le don de jouir sérieusement de ces brillantes futilités. Je leur donne raison à ces heureux enthousiastes, et je n'hésite pas à reconnaître que j'ai tort, moi à qui la nature a refusé cette source de jouissances.

J'arrive enfin à l'auteur que j'ai gardé pour le dernier, à mon favori le plus cher, à Frédéric Chopin, dont j'ai mis à dessein les mazurkas tout en dessous de la pile de morceaux que je viens de passer en revue, afin de ne me séparer d'elles que le plus tard possible. Je voudrais pouvoir annoncer simplement ces nouvelles mazurkas de Chopin et me borner ensuite à les entendre exécuter par Chopin lui-même! Mais, hélas! Chopin est parti pour l'Espagne, et il n'a laissé derrière lui que quelques feuilles de papier dépositaires de ces notes caractéristiques qui ont déjà ému tant de cœurs et qui sont l'expression si vraie de ses sentiments les plus intimes. J'aime à croire que personne ne s'avisera de réclamer de moi que je me livre à une froide dissection musicale à l'occasion d'un compositeur tel que Chopin, et l'on me dispensera, je l'espère, de faire l'énumération pédantesque des tonalités, des modulations et des nuances qui se rencontrent dans cette nouvelle production. Voici tout ce que je puis dire à ce sujet: Je vous annonce de nouvelles élégies polonaises intitulées *Mazurkas*, et composées par Chopin.

Je m'aperçois que, parmi tous les morceaux pour le piano dont nous avions à nous occuper, il s'est glissé une romance mise en musique par Adrien Boïeldieu. Un intrus du genre de celui-ci est toujours sûr de fixer l'attention; c'est la romance: *Pauvre fleur, pauvre femme*, de M. Aimé Gourdin. J'attends avec impatience les soirées musicales de cet hiver, où j'aurai assurément plus d'une fois l'occasion de rencontrer la pauvre femme de M. A. Boïeldieu. Quant à moi qui ne suis pas une *pauvre femme*, mais bien tout au plus un *pau-*

Digitized by Google

vre homme, je me surprends, au moment où je dépose la plume et où je quitte le bureau, à fredonner involontairement :

« Pauvre fleur,
Reste là sur mon cœur ! »

R***.

NOUVELLES.

*** Demain à l'Opéra *Guido* et *Ginevra* d'Halevy, qui attire toujours la foule.

*** Après demain, samedi, au théâtre de la Renaissance, la première représentation de l'opéra nouveau de M. *Grisard*: *Lady Melvil*.

*** Le théâtre italien a repris *Don Giovanni*. Ce chef-d'œuvre des chef-d'œuvres n'a pas été compris par nos admirables chanteurs italiens mieux que les années précédentes. Mme *Albertazzi* était bien froide et bien maniérée, Mezetto avait oublié sa voix en Italie.

*** Le frère de Donizetti, M. Joseph Donizetti, se trouve à la tête de la musique militaire du sultan, qui prend un grand plaisir aux compositions modernes. Presque tous les soirs le sultan assiste aux représentations de la troupe équestre de Mme de Bach et il a même permis aux favorites de son harem d'assister à ce spectacle dans un loge grillée.

*** On annonce l'arrivée à Paris de ce journaliste-chanteur, qui, après avoir critiqué vertement dans ses numéros du *Vésuve* tous les artistes de Naples, se lance lui-même sur le théâtre, au risque d'éprouver des représailles vengeresses. On avait proclamé son brillant succès ; et néanmoins il serait à présent réduit à venir en France, y écrire des *libretti* d'opéras. Convenons qu'il y a dans toute l'histoire de ce personnage quelque chose d'énigmatique, et que nous avons bien fait d'y opposer dès l'origine un scepticisme prudent.

*** Un professeur au Conservatoire, M. Dourlens, qui vient de publier récemment un Traité sur l'harmonie, a obtenu la décoration de la Légion-d'Honneur.

*** Une association musicale vient d'être fondée par MM. Bertini, Dœhler, Gallay, Franchomme, Brod, Dorus, Urhan, Cavillon, Allard, Chevillard, Dancla et Croizilles, c'est-à-dire par l'élite de nos instrumentistes, dans le but de seconder, par la réforme de la musique à salon, les progrès introduits dans l'exécution des masses instrumentales par nos admirables concerts du conservatoire. La société ouvrira ses séances dans les premiers jours du décembre ; quoiqu'elle n'embrasse qu'une portion de l'art, il est tout entier intéressé à ses succès, par l'influence qu'ils peuvent exercer sur le goût du public.

*** Une question qui intéresse le commerce de musique vient d'être résolue en police correctionnelle ; M. Paccini était poursuivi pour avoir mis en vente des morceaux de musique sans nom d'éditeur. Il a soutenu que les morceaux de musique mis en vente par lui, n'étant pas accompagnés de texte, ne pouvaient constituer la contravention aux lois sur l'imprimerie, et cette défense a été accueillie par le tribunal.

*** Dans le moment où l'étude de la musique devient en France une partie nécessaire de l'éducation, nous annonçons avec plaisir le *Manuel de musique vocale et instrumentale*, ou *Encyclopédie musicale*, de MM. Choron et Delafage. Cet ouvrage, depuis si longtemps attendu, et qui paraît destiné à donner une nouvelle impulsion au progrès musical, renferme en 6 volumes in-48 la matière de plus de 6 volumes in-8. Il est orné de figures et de plus de 700 pages de musique très-bien gravées ; c'est assurément l'un des plus importants de l'utile *Encyclopédie-Roret* connue sous le titre de *Collection de Manuels*. M. Choron s'était occupé de ce travail pendant quinze ans, et s'était lui-même désigné son continuateur, qui a employé trois années à compléter et achever l'œuvre commencé par un maître et ami qu'il chérissait, et dont il s'est efforcé de remplir religieusement, non-seulement les volontés, mais même les intentions. Le *Manuel de Musique* est le seul ouvrage publié jusqu'à ce jour qui embrasse toutes les parties de la musique, considérée tant comme art que comme science. Nous ne doutons pas que le public ne s'empresse d'acquérir cette œuvre de conscience, due au savant Choron, dont les immenses travaux seront de plus en plus appréciés, et qui a heureusement trouvé un disciple assez habile pour ne pas rester à une trop grande distance de lui. Nous ne devons pas oublier de faire observer que les planches offrent une foule de morceaux rares et introuvables qui suffiraient pour donner un attrait particulier à cette vaste et savante Encyclopédie musicale.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lille.* — La rareté des ténors nous engage à signaler à l'attention tous ceux qui obtiennent quelques succès en province. Par exemple à Lille, Gauthier s'est fait dernièrement applaudir dans une brillante reprise de *Guillaume Tell* ; il chante avec âme, avec goût ; par malheur il dit mal le récitatif ; et depuis l'exemple donné par notre Duprez, il n'est plus permis de négliger cette partie importante d'un rôle lyrique. Sur une scène moins importante, celle d'Amiens, Petit Delamarre n'est pas resté au-dessous du rôle si colossal de *Robert-le-Diable* ; il lui reste beaucoup à acquérir sous le rapport du goût et de la méthode ; mais il a une belle voix de poitrine. N'oublions pas Loredan, qui a été favorablement accueilli à Liége, où il remplace Sauphar. Il se recommande par son extérieur comme par sa voix.

*** *Havre.* — L'existence du théâtre du Havre, qui semblait menacée, se consolide maintenant, grâce à une société par souscriptions, qui exploitera le théâtre en ajoutant à la subvention de 20,000 un capital de 30,000 fr.

*** *Dijon.* — Une cantatrice, Mme Henri Leroux s'est fait applaudir dans *Rachel* de la *Juive*, Sarah de la *Prison d'Édimbourg*, et surtout *Isabelle* du *Pré aux Clercs*

*** *Charenton.* — Dimanche dernier a eu lieu sur le théâtre de Charenton-St-Maurice, au bénéfice des indigents de la commune de Charenton-le-Pont, une représentation extraordinaire composée de *l'Hôtel garni*, *les Enfants d'Édouard*, *et Sganarelle*. Ces différentes pièces ont été jouées avec beaucoup de goût et d'ensemble par des amateurs de la capitale. Une musique d'amateurs à également charmé l'ennui des entr'actes par divers morceaux choisis d'Haydn et de Beethoven. On a remarqué avec d'autant plus de plaisir deux décorations nouvelles, faites par un des amateurs, que le théâtre de Charenton-St.-Maurice est moins accoutumé aux nouveautés de ce genre.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — Il est question d'une société qui se formerait pour bâtir, dans un des faubourgs de la capitale de Belgique, un théâtre pour l'exploitation de la musique des trois écoles qui se partagent ou se disputent aujourd'hui les sympathies de toute l'Europe dilettante. On publie déjà même les statuts de cette société, qui n'est encore qu'à l'état de simple *on dit*. Parmi ses statuts nous citerons seulement ce passage, qui indique la mission artistique que se proposeraient les fondateurs : « Le répertoire de ce théâtre se composera d'opéras italiens, allemands, français ; à l'instar des *festivals* des bords du Rhin, de grands oratorios y seront exécutés ; des artistes les plus renommés et des chœurs allemands seront engagés pour l'exécution du répertoire ; les célébrités musicales qui ne feront pas partie de la troupe du théâtre étranger seront appelées pour être entendues dans des solennités extraordinaires. Les artistes du théâtre étranger pourront se faire entendre dans les principales villes de la Belgique et du l'étranger. » Rien n'est plus libéral que ce projet ; mais pourra-t-il se réaliser ?

*** *Bologne.* — *Roberto d'Évereux* arrive à nous de succès en succès ; cet opéra de Donizetti obtient en ce moment la vogue à Bologne. Mme Schütz, dans le rôle principal, a déployé un grand talent de chant et du jeu tragique. Un ballet intitulé *Francesca di Rimini*, du chorégraphe Séraffini, n'a pas été moins heureux sur le même théâtre ; les Bolonais ont applaudi *le Dante*, même traduit en entrechats.

Naples. — On a répandu le bruit d'une grave maladie qui aurait été pour Nourrit le résultat de tant de contrariétés semées pour lui par la censure napolitaine sur le chemin du théâtre San-Carlo : grâce au ciel, il faut encore dire cette fois aux faiseurs de nouvelles, comme quand ils nous annonçaient la mort de notre collaborateur Alexandre Dumas :

Les gens que vous tuez se portent à merveille.

Loin de se laisser abattre en découragement, Nourrit se prépare à débuter enfin dans un opéra de Mercadante, déjà éprouvé sur d'autres scènes ultramontaines, *Il Giuramento*. On assigne le milieu de décembre comme l'époque de cette solennité, que les obstacles auront rendue plus attrayante encore pour un peuple auquel on pourrait donner le surnom qui sert de titre à un opéra du pays : *Il Fanatico per la musica*.

*** *Milan.* — Le *Postillon de Lonjumeau*, traduit en italien et remis en musique par le maestro Coppola, vient d'être représenté ici. Le premier acte n'a produit aucun effet, mais le second a été très applaudi.

Digitized by Google

MANUEL DE MUSIQUE VOCALE ET INSTRUMENTALE,

OU ENCYCLOPÉDIE MUSICALE;

Par M. CHORON, ancien directeur de l'Opéra, fondateur du Conservatoire de Musique classique et religieuse, et M. DELAFAGE, professeur de chant et de composition,

OUVRAGE DIVISÉ EN TROIS PARTIES QUI SE VENDENT SÉPARÉMENT.

Ier PARTIE. — Exécution.

Livre I. *Connaissances élémentaires.*
Sect. 1. Sons, notations. 2. Instrumens, exécution. — 1 vol. et 1 Atlas. — 5 f.

IIe PARTIE. — Composition.

— 2. De la composition en général et en particulier de la mélodie.
Sect. 1. De l'essence et de la nature de la mélodie. 2. Règles mécaniques de la mélodie.
— 3. De l'harmonie.
Sect. 1. De l'harmonie proprement dite. 2. De l'harmonie appliquée et accompagnement.
— 4. Du contrepoint.
Sect. 1. Du contrepoint simple. Du contrepoint complexe.
— 5. Imitation.
Sect. 1. Continue, canons. Périodique, fugue.
— 6. Instrumentation.
Sect. 1. Voix et instrum. séparés. 2. idem. assemblés.
— 7. Union de la musiq. avec la parole.
Sect. 1. Union mécanique. 2. Id. intellectuelle.
— 8. Genres.
Sect. 1. Vocale { Église. Chambre ou concert. Théâtre.
— 2. Instrumentale { particulière. générale.
— Trois volumes et deux Atlas. 20 fr.

IIIe PARTIE. — Complément ou accessoires.

Livre 9. Théorie physico-mathématique.
Sect. 1. Acoustique pure. 2. id. musicale.
— 10. Institution.
Sect. 1. Libérales, enseignement exercice. 2. Mécanique, Typographie, Lutherie.
— 11. Histoire de la Musique.
Sect. 1. Ancienne. 2. Moderne.
— 12. Bibliographie.
Sect. 1. Traités. 2. Œuvres.
Résumé général, Vocabulaire.
— Deux volumes et un Atlas. 10 fr. 50 c.

SOLFÈGES, MÉTHODES.

Solfège d'Italie	12 f.	» c.
— de Rodulphe	4	»
Méthode de Violon	3	»
— d'Alto	1	»
— de Violoncelle	4	50
— de Contrebasse	4	25
— de Flûte	5	»
— de Hautbois	1	75
— de Cor Anglais	1	75
— de Clarinette	2	»
— du Cor	1	50
— de Basson	»	75
— de Serpent	1	50
— de Trompette et Tromb.	»	75
— d'Orgue	3	50
— du Piano	4	50
— de Harpe	3	50
— de Guitare	3	»
Méthode de Flageolet	2	»
— de Cornet à Pistons	»	»

Chaque partie se vend séparément, ainsi que les solfèges et les méthodes. Pour chaque volume, atlas ou méthodes, l'on ajoutera 50 cent. pour les recevoir franco de port.

Manuel de l'Accordeur, ou l'Art d'accorder le piano, mis à la portée de tout le monde, par Giorgio di Roma. Nouvelle édition. Un vol. orné de figures. 1 fr. 25 c.

Manuel de Plain-chant ecclésiastique, romain-français, à l'usage des séminaires, des communautés religieuses et de toutes les églises catholiques, par M. Miné. Un volume. 2 fr. 50 c.

Manuel simplifié de l'Organiste, ou Nouvelle méthode pour exécuter sur l'orgue tous les offices de l'année selon les rituels parisien et romain, sans qu'il soit nécessaire de connaître la musique, par M. Miné, organiste de St-Roch. Un volume in-8, cbloog. 3 fr. 50 c.

A Paris, chez RORET, éditeur de la *Collection des Manuels*, des *Suites à Buffon*, format in-8°; du *Nouveau Cours d'Agriculture au dix-neuvième siècle*, rue Hautefeuille, 10 *bis*, et chez SCHONENBERGER éditeur de musique, boulevart Poissonnière, 10.

MUSIQUE NOUVELLE

Publiée chez S. Richault,

Boulevard Poissonnière, 16, au premier.

Fessy et Singer. 5e Fantaisie concertante pour piano et violon sur la Perruquier de la Régence.	7	50
Fessy et Bene. 23e Fantaisie concertante pour piano et clarinette sur le Perruquier de la Régence.	7	50
Kuffner. Ouverture du Perruquier arrangé pour deux violons ou deux flûtes.	4	50
— La même en quatuor pour deux violons, alto et basse, ou flûte, violon, alto et violoncelle.	6	»
Coquet. Petit Caprice pour la harpe, sur des motifs du Perruquier.	5	»
Reissiger. Œuv. 425. 11e trio pour piano, violon et violoncelle.	12	»
Collin. La Jota, mélodie espagnole en rondeau pour piano.	5	»
— Le Fashionable, quadrille.	4	50
Masarnau. Œuv. 17. Trois mélodies espagnoles de différents caractères : le Boleros, la Tirana et la Menchecas, pour piano.	6	»
Sedao. Œuv. 6. 1o le Désir; 2e la Cloche du soir; et 3e Nocturno sentimental pour piano.	6	»
Lavaiur. Les Regrets, nocturne pour piano.	4	50
Sowinsky et Rosenkrichs. Op. 17. Duo concertant pour piano et violon.	9	»
Vialon et Bernard. Duo pour piano et cornet à piston ou cor sur Norma.	9	»
Reber. Œuv. 8. Trio pour piano, violon et violoncelle.	12	»
— Œuv. 9. Six valses pour piano et violoncelle ou violon, dédiées à Betts.	6	»
Marmontel. La Quêteuse, romance.	2	»
— Primevère, *id.*	2	»
Concone. Quartetto di Camera. Paroles italiennes pour deux soprani, tenor et basse.	5	»
Verroust. Souvenir et Regrets, avec hautbois ou pistons.	2	50
Buegmüller. La Châtelaine, mélodie.	2	50
— L'Amour au Village.	3	»
Urgan. — La Sœur de Charité, 2e édition.	2	»

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

Gallay. Op. 41. Six duos faciles pour cor, en deux livres. Chaque.	5	»
Bochsa. Op. 525. Deux airs de ballets pour harpe.	3	»
Czerny. Op. 482. Invitation à la danse, divertissement élégant, pour piano.	6	»
Scoan. Op. 3. Exercices journaliers de piano pour les commençants, en deux suites. Chaque	6	»

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 44 et 46, rue de Cadran.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 46.

ANNONCES : 1 FR. LA LIGNE.

A dater du 1er janvier 1859, la Gazette Musicale paraîtra deux fois par semaine, le DIMANCHE et le JEUDI. Le prix de l'Abonnement ne sera pas augmenté.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART.		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	0
6 m.	15	17	»	19	»
1 an.	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France;

PARIS, JEUDI 15 NOVEMBRE 1858.

honorablement supplémente romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

La première des séances de MUSIQUE DE CHAMBRE offertes à MM. les abonnés de la GAZETTE MUSICALE aura lieu le 16 décembre. MM. les abonnés de province et de l'étranger peuvent céder leur droit d'entrée à une personne habitant Paris.

SOMMAIRE.—Vogel et ses opéras, (suite et fin), par H. BERLIOZ. — Théâtre de la Renaissance, première représentation d'*Olivier Bazelin*, chronique normande en un acte, et de *Lady Melvil*, vaudeville en trois actes. — Concert donné par les artistes de l'Académie royale de musique. — Concert de la rue St-Honoré, par PANOFKA. — Revue critique, par BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

VOGEL ET SES OPÉRAS.

(Suite et fin).

La partition de *Démophon*, dont nous allons nous occuper maintenant, est incontestablement fort supérieure à celle de *la Toison d'Or* sous tous les rapports. On voit que l'auteur, se dégageant peu à peu du troupeau des imitateurs, commençait à distinguer la voie qu'il devait suivre, et se dirigeait vers elle en jetant cependant encore quelques regards indécis vers celle qu'il abandonnait. Cette tendance à une noble originalité se manifeste surtout dans l'ouverture, morceau magnifique auquel le temps n'a rien enlevé de sa beauté ni de sa force expressive. En effet, si l'on examine attentivement ce qu'étaient les ouvertures des plus grands maîtres de cette époque, on verra qu'à l'exception de celle de l'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, toutes se trouvent à une distance immense de la symphonie que Vogel écrivit d'une main si ferme en tête de son dernier opéra. Ce n'est certes pas sur la musique instrumentale de Piccini ou de Sacchini qu'il aurait pu modeler la sienne. Quoi de plus pâle, de plus décousu, de plus delabré; quoi de moins dramatique que leurs ouvertures! Quand je dis qu'elles n'étaient pas dramatiques, cela ne signifie pas cependant qu'elles fussent en opposition directe de caractère avec le drame lyrique dont elles portaient le nom; elles n'étaient jamais gaies, ni sautillantes, ni insolemment bouffonnes lorsqu'il s'agissait d'annoncer Didon, Chimène ou Dardanus; non, leur principal défaut n'était pas d'avoir une expression inconvenante ou de mal exprimer certaines passions et certains sentiments; mais bien de ne rien exprimer du tout, de n'avoir pas de physionomie tranchée, en un mot, de n'être que des préludes d'orchestre dépourvus du clinquant dont on sait les parer aujourd'hui, où l'emploi des ressources de l'instrumentation n'était pas même tenté, et qui ne servaient absolument qu'à réclamer le silence en annonçant au public que la toile allait se lever. Je ne parle pas des compositions orchestrales des musiciens inférieurs de ce temps-là, et dans lesquelles Allemands, Français et Italiens, rivalisaient de ridicule.

Gluck était donc le seul alors qui eût produit une grande et belle ouverture. Les fugues dont Handel faisait précéder ses opéras seraient elles-mêmes impuissantes à prouver le contraire. Nous avons vu avec quelle fidélité Vogel s'était appliqué, dans son premier ouvrage, à prendre le calque du modèle que lui offrait la partition d'*Iphigénie*. Maintenant il va marcher sans lisières, et son allure n'en aura que plus d'assurance et de grâce. L'ouverture de *Démophon* est un chef-d'œuvre d'expression, d'unité, de simplicité; et, eu égard à l'époque où Vogel l'écrivit, chef-d'œuvre d'orchestration intelligente, animée autant que pittoresque. Elle présente en raccourci l'image musicale du drame auquel elle appartient. Grave, sombre et lugubre en commençant, elle s'agite et gémit ensuite, se console bientôt, puis éclate en cris d'épouvante pour s'apaiser tout à coup et finir par le chant le plus calme.

A l'exception de l'introduction et de la coda, toute cette ouverture est fait avec une phrase de deux mesures. L'art avec lequel ce fragment est traité, tantôt dans le mode mineur, tantôt dans le mode majeur et sur divers degrés de l'échelle, lui donne un intérêt varié et toujours croissant, et en fait jaillir, à la péroraison, des effets d'un pathétique vraiment sublime.

Digitized by Google

On a souvent blâmé Vogel d'avoir fini par une mélodie douce et un décrescendo ; mais son ouverture devant suivre la marche dramatique du poëme de Démophon, il est bien évident qu'elle devait avoir une terminaison riante puisque le dénoûment du drame est heureux. En suivant la marche contraire il eût obtenu sans doute de plus vifs applaudissements, mais il fût sorti des conditions imposées par le programme qu'il s'était tracé, programme parfaitement raisonné et adopté d'ailleurs, avant Vogel, par Gluck, et après lui, par Beethoven, Wéber, Mozart, Méhul et beaucoup d'autres grands maîtres.

Les récitatifs de Démophon sont en général bien faits, bien accompagnés et modulés d'une façon logique et naturelle. Le premier air de Narbal : « N'ai-je pas comme lui des entrailles de père! » me paraît fort beau, d'un style ferme et expressif. Il finirait beaucoup mieux si la dernière période n'était pas répétée. Le second de Dircé : « Age d'or, ô bel âge, où régnait l'innocence ! » est froid comme les réflexions philosophiques qu'il contient. Je trouve faible également, pour ne rien dire de plus, la marche guerrière sur laquelle entre le fils du roi. Elle vaut moins encore, s'il est possible, que celle de Jason dans la Toison d'Or. Le chœur d'hommes « O fanatisme affreux ! » bien qu'assez faiblement dessiné, a pourtant de l'énergie et doit produire de l'effet à la scène.

J'en dirai autant du suivant : « Que les dieux punissent le crime, si le crime offense les dieux ! » L'air dans lequel Dircé décrit la grâce enfantine de son fils est plein de charme. La mélodie en est touchante ; la dernière phrase, surtout est d'un abandon délicieux. Contre l'habitude de l'auteur, qui emploie presque toujours au moins quatre instruments à vent, cet air n'est accompagné que du quatuor. Je trouve le duo des deux amants traînant et commun. Le compositeur se relève dans l'air de Narbal : « Viens, ne balançons plus, » dont la coupe rappelle assez lidèlement celle du premier que nous avons cité, mais qui contient de plus quelques effets d'orchestre saillants. L'auteur y a tiré très bon parti des instruments à cordes ; je regrette d'y trouver trois fois ce malencontreux *fron fron* dont j'ai parlé dans mon précédent article. L'air de Timante : « Doux sentiment de la nature, » se distingue par l'expression du chant et par la grâce des principaux dessins d'accompagnement. Mais à la scène suivante nous entrons dans la partie du drame où l'action s'échauffe et s'anime, et la musique s'élève en proportion de l'intérêt des situations. A partir de ce point, il faut presque tout citer, le chœur à demi-voix des prêtres et prêtresses, avec les trombonnes *pianissimo* ; « O redoutable Mars ; » la scène suivante et l'air de Timante « Eh bien, suis à l'autel ce peuple sanguinaire » (ce morceau est d'une fureur admirable, c'est ainsi que doit parler un héros amant outragé ; et il faut avouer que cet élan de colère est fort au-dessus de l'air que Gluck, dans une situation analogue, a fait chanter à Achille) ; la lamentation de Dircé : « Hélas! hélas! » pleine de désolation et de trouble ; le chœur du peuple où se trouve cette phrase charmante d'une femme coriphée : « Et mourir innocente au printemps de ses jours. » — La symphonie, pendant laquelle Timante combat les gardes du roi dans le temple de Mars, est presque tout entière dans l'ouverture. La marche lente sur laquelle on emmène le jeune prince enchaîné est d'un beau caractère, et le genre chromatique s'y trouve employé avec bonheur et à propos. Pour le solo du grand prêtre, accompagné d'un trémolo de violons et d'un dessin large dialogué entre les basses et les altos et bassons pendant que les trombonnes plaquent les accords, il est d'un grandiose qui prend un caractère terrible au moment de l'entrée du chœur ; Gluck lui-même n'eût pas mieux rencontré.

L'air de Démophon : « Enchaînés par un nœud coupable » est accompagné d'une façon dramatique, mais la partie vocale a trop l'air d'un récitatif mesuré. La verve de Vogel semble se refroidir un peu pendant la fin de ce second acte et le commencement du troisième ; les airs de danse, à l'exception d'un seul, sont fort insignifiants. Mais au moment où le drame se ranime le compositeur retrouve d'énergiques inspirations. Je suis fâché seulement que dans l'air de désespoir de Timante, sous les vers : « Il me semble entendre la terre s'écrouler sous mes pas, » le compositeur ait cru devoir placer dans l'orchestre des gammes rapides descendantes d'instruments à cordes. Si tant est que ce fût le cas de peindre ce que Timante croit entendre, on ne saurait disconvenir que ce soit une assez misérable imitation, usée d'ailleurs même à cette époque, par l'abus qu'on en avait fait en mille occasions sous le plus frivole prétexte. Le larghetto en *mi* majeur, avec accompagnement d'une partie récitante de violoncelle : « Cher enfant, les malheurs ne t'épouvantent guère, » doit émouvoir profondément s'il est chanté par un homme doué de la moindre sensibilité. C'est, je crois, au sujet de ce morceau touchant que Laïs, lors d'un essai de la musique de Démophon dans un des salons aristocratiques de Paris, fit à la maîtresse du logis une réponse fort spirituelle qui est devenue un proverbe parmi les artistes. Cette belle dame, qui eût trouvé sublime la partition du pauvre Vogel si elle eût été signée d'un nom adopté par la mode, l'accablait de sa critique dédaigneuse, et voyant que le célèbre chanteur était fort loin d'applaudir à ses sarcasmes : Vous trouvez cela beau, lui dit-elle? — Madame, répond Laïs, excusez-moi, je suis obligé de m'y connaître. L'opéra de Démophon n'eut, je l'ai déjà dit, qu'un fort petit nombre de représentations ; il contient, à côté des beautés que je viens de signaler, une foule d'intentions scéniques d'un mérite peu commun. Mais son auteur n'était plus là pour le défendre contre de sottes coteries, et l'on se souvenait encore de la chute de la *Toison d'Or*. Je ne crois pas d'ailleurs que le public de l'Opéra fût alors plus qu'aujourd'hui réellement obligé de s'y connaître. Si les grands succès de Gluck semblent me donner tort sur ce point, la vogue prodigieuse de Lemoine suffit pour me donner quarante fois raison.

H. Berlioz.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE.

Première représentation d'*Olivier Basselin*, chronique normande en un acte, paroles de MM. Brazier et De Courcy, musique de M. Pilati ; et de *Lady Melvil*, vaudeville en trois actes, paroles de MM. Saint-Georges et Leuven, musique de M. Grisar.

L'ouverture d'un nouveau théâtre musical à Paris ne saurait être considérée autrement que comme une nécessité et comme un bienfait. Quand le goût de la musique se propage avec une rapidité qui s'accroît d'année en année, quand le nombre des compositeurs et artistes augmente chaque jour dans une étonnante progression, il y aurait folie et barbarie à ne pas leur accorder un supplément de ressources, dont ils ne peuvent se passer ; ce serait comme si, la population de Paris augmentant sans cesse, on ne permettait pas de bâtir plus de maisons, d'apporter au marché plus de vivres. Toutes les sympathies, tous les vœux de quiconque s'intéresse à l'art, étaient d'avance acquis au théâtre de la Renaissance. Placé dans l'un de nos meilleurs quartiers, doté d'une salle superbe, confié à des mains intelligentes, qui déjà se sont essayées au gouvernement dramatique, ce théâtre doit prospérer, et personne ne travaillera avec plus de zèle que nous à lui frayer le chemin vers le but qu'il atteindra, si les encouragements et les bons ouvrages ne lui manquent.

Le grand drame poétique de M. Victor Hugo, *Ruy-Blas*, ne comptait encore que huit jours d'existence, lorsque le

drame musical s'est trouvé en mesure de se produire. L'affiche annonçait pour le même jour deux ouvrages, *Olivier Basselin* et *Lady Melvil*; mais *Olivier Basselin* peut-il vraiment entrer en ligne de compte? Qu'est-ce, s'il vous plaît, que cet ouvrage, paroles et musique? Avec tout le respect que nous portons à la mémoire d'un aimable et excellent homme, d'un spirituel vaudevilliste, enlevé récemment à ses amis et à ses travaux, que pouvons-nous dire d'*Olivier Basselin*, si ce n'est qu'une telle production se classe d'elle-même dans la triste catégorie des déchets et des rebuts? La musique de M. Pilati n'a pas réchauffé ce malheureux squelette, dépourvu de toute condition vitale : sa musique est aussi une chose sans nom et sans genre, que nous renonçons à qualifier. Passons vite à un ouvrage plus solide et présentant plus de garanties d'avenir. Disons seulement que dans *Olivier Basselin* nous avons fait connaissance avec Mme Chambéry, gentille amoureuse, avec Henri, comique assez franc, et avec le jeune Berton, frère de celui qui a débuté l'hiver dernier à la Comédie-Française. M. Berton a une jolie voix et chante mieux que tous ses camarades; mais on l'avait affublé d'un costume royal si ridicule dans le rôle de Charles VII, que le parterre a paru croire d'abord que sous un déguisement pareil un acteur n'avait pas le droit de chanter. Au surplus, l'erreur n'a duré que peu de temps, et s'est dissipée à l'avantage du jeune homme.

Dans *Lady Melvil*, dont l'action se passe à Londres, nous voyons un artiste florentin, un moderne Benvenuto, éperdument amoureux d'une grande dame, qu'il a rencontrée au *King's Theatre*, et pour laquelle il s'est battu. Justement cette dame donne un bal, et l'orfèvre Bernard s'arrange pour y aller sous le patronage d'un noble Gascon, le vicomte d'Esbignac. Lady Melvil, c'est le nom de la dame, a témoigné un vif désir de porter une certaine parure en diamants, qu'elle a entrevue chez l'orfèvre. Cette parure, la duchesse de Devonshire l'a commandée; elle a fait à Bernard des avances considérables. N'importe, Bernard apprenant que lady Melvil serait heureuse d'avoir cette parure, ne fût-ce que pour une heure, ne balance pas à la lui envoyer. Mais Tom Krick, l'ouvrier de Bernard, n'entend pas raillerie : c'est lui qui a conclu le marché avec la duchesse, lui qui a reçu les avances, lui qui se considère comme responsable. Il signifie donc à son maître que si, à minuit, la parure n'est pas rentrée au magasin, il emploiera tous les moyens pour la reconquérir. En effet, l'ouvrier tient parole : il se glisse dans l'hôtel de lady Melvil, lui dérobe la parure et se sauve. Aux cris de lady Melvil on accourt, et on arrête Bernard, qui, placé dans l'alternative de se déclarer amant ou voleur, se résigne à un infâme soupçon plutôt que de compromettre celle qu'il aime. Dans l'acte suivant, l'affaire s'éclaircit, Bernard et lady Melvil se rapprochent, s'entendent et s'épousent. Ce qui facilite cette conclusion, c'est qu'on apprend que Bernard est issu de noble race, et que, pour obéir à la dernière volonté d'un père, il cachait ses titres et qualités.

Sur ce canevas, où l'on trouve des situations variées, du mouvement, de la gaieté, du pathétique, M. Grisar a brodé une partition élégante et gracieuse : le finale du premier acte est d'une excellente facture, celui du second est aussi d'un bon sentiment et d'un bon effet. On a remarqué un trio en canon dans le premier acte, et dans le troisième des couplets chantés par Tom Krick ont obtenu les honneurs du bis. Naturellement le rôle de lady Melvil devait être le plus brillant de tous, à cause de son importance et du talent de la cantatrice à laquelle on le destinait. Les trois airs que M. Grisar y a placés, indépendamment des autres morceaux à plusieurs voix, n'ont pas tout à fait le caractère et le charme qu'on pourrait y désirer; mais à peine s'en est-on aperçu, tant on s'occupait de la cantatrice! Mme Thillon est Anglaise, très-*jeune* et très-*jolie*. Depuis deux ans, elle jouait et chantait avec le plus grand succès sur le théâtre de Nantes, dont son mari dirigeait l'orchestre. C'est lui qui a découvert ses heureuses dispositions, et qui les a cultivées. La voix de Mme Thillon est surtout légère et flexible : aucun trait ne lui semble impossible : aussi prodigue-t-elle les roulades et les fioritures un peu plus que le bon goût ne le permet; sa méthode n'est pas irréprochable, et l'on sent qu'elle a besoin de s'instruire à l'école de Mme Damoreau, dont elle est appelée à suivre les traces.

A côté de Mme Thillon, nous avons retrouvé *Féréol*, qui s'est fort bien acquitté du rôle de Tom Krick : son jeu est toujours spirituel et comique. *St-Firmin* continue à se faire une réputation; c'est lui qui joue le rôle de Don César dans *Ruy-Blas*, et celui du vicomte gascon dans *lady Melvil*. Mme Chambery et Henri se sont encore mieux posés dans cette dernière pièce que dans *Olivier Basselin*.

En résumé, la soirée a été favorable au nouveau théâtre: un ouvrage qui, sans être un chef-d'œuvre, a des chances de succès, une actrice charmante que tout Paris voudra voir, un acteur connu, qu'il voudra revoir, et quelques autres sujets, qu'il sera bien aise de connaître, voilà, certes, du positif, appuyé sur *Ruy-Blas* et sur *lady Melvil*. Le théâtre de la Renaissance peut marcher avec confiance, en attendant de nouveaux succès.

S***

CONCERT

DONNÉ PAR LES ARTISTES DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE,

Au bénéfice d'un de leurs camarades, amputé.

Voilà donc la saison des concerts ouverte! Cette séance du Conservatoire, par le choix des morceaux dont se composait le programme et par la réunion de chanteurs et de virtuoses qui s'étaient associés pour une bonne action, offrait plus d'un genre d'intérêt, et la salle eût été pleine s'il n'était pas de bon ton aujourd'hui, dans un certain monde, de ne jamais paraître aux représentations ou concerts dont le but est un acte de bienfaisance, à moins qu'un nom aristocratique ne figure en première ligne parmi les patrons du bénéficiaire.

Ce serait une preuve à ajouter à mille autres pour constater l'influence de la fashion sur les mouvements de notre monde musical.

Cette fois les premiers sujets de l'Opéra devaient faire entendre, sous la direction de M. Habeneck, d'admirables morceaux des plus grands maîtres. C'étaient les ouvertures d'*Oberon* et de *Guillaume Tell*, le grand duo d'*Armide*, de Gluck, l'air d'Agathe dans le *Freischütz*, le quatuor de l'*Irato*, l'air de la *Juive*, un solo de violon par Allard, un air varié de hautbois par Brod; tout cela méritait un peu, ce me semble, l'attention du public élégant des premières loges. Eh bien! ce public-là a fait défaut, le parterre, l'orchestre et les stalles étaient seuls garnis.

L'ouverture d'*Oberon*, ce chef-d'œuvre d'inspiration poétique, a été exécutée par l'orchestre de l'Opéra avec une verve et un ensemble au-dessus de tout éloge, et cependant on ne l'avait pas répétée. Mais cette musique merveilleuse, qu'on trouvait si *grotesque* il y a douze ans lorsqu'on eut fait l'épreuve à l'Odéon pour je ne sais quel pasticcio, est aujourd'hui si répandue parmi les exécutants, ils se sont si bien identifiés avec ses formes hardies, qu'on pourrait presque composer un orchestre pris un peu dans tous ceux qu'on compte à Paris, dans les théâtres et les concerts, et confier à cette macédoine d'artistes l'exécution des ouvertures de Weber sans avoir à redouter ni désordre ni hésitation.

Le duo d'*Armide* « Esprits de haine et de rage », fort bien

Digitized by Google

exécuté par Dérivis et Mlle d'Hennin, n'a produit que peu d'effet. Pourquoi cela ? on serait fort embarrassé de le dire. Certes, ce n'est pas là de la musique difficile à comprendre; je défie qu'on trouve quelque chose de plus simplement grand que cette sublime évocation. L'air composé par M. de Bériot et finement vocalisé par Mlle Nau a été plus heureux. Mais les grands applaudissements ont été pour Mme Dorus-Gras, et la scène du *Freischutz* qu'elle a chantée, comme tout ce qu'elle chante, avec la plus constante sûreté d'intonation, avec âme, avec intelligence, avec un sentiment très-vif de l'inspiration de son auteur. Le trait en arpéges de l'allegro, pour lequel les autres cantatrices sont toujours obligées de demander grâce au chef d'orchestre et de ralentir brusquement le mouvement, a été enlevé par Mme Gras sans la moindre apparence de difficulté. Voilà une cantatrice précieuse et pour les compositeurs et pour les directeurs; elle met à tout autant de talent que de conscience; elle est, pour ainsi dire, infatigable; sa voix, aussi remarquable par la force que par la légèreté, n'a guère de ces petits accidents si fréquents chez la plupart des chanteurs hommes ou femmes. Elle est sûre d'elle-même et toujours prête à le prouver. Son succès a été d'autant plus grand qu'on venait d'applaudir chaudement et longtemps de toutes les parties de la salle le solo de violon d'Allard. Ce jeune violoniste a fait encore des progrès depuis l'année dernière; son jeu a beaucoup gagné en grâce et en expression passionnée. Il exécute des difficultés énormes, mais peut-être affectionne-t-il trop certains coups d'archet dont l'effet ne répond pas à ce qu'il en attend. Allard est en bon chemin pour arriver à se placer au premier rang des violonistes.

Les quatuors vocaux de M. Clapisson, supérieurement chantés par MM. Dupont, Wartel, F. Prévost et Dérivis, ont fait beaucoup de plaisir. Nous avions entendu déjà le second exécuté en chœur dans diverses séances de la société des concerts.

Duprez s'est montré lui-même dans le bel air de *la Jaïva* : « Rachel, quand du seigneur. »

Ce compte-rendu va avoir l'air d'une série d'éloges; il n'en pouvait guère être autrement. Et pour jeter un peu de variété dans sa rédaction, je n'irai pourtant pas faire une critique systématique du talent de Brod, talent que je trouve, comme le public, comme les artistes, d'une fraîcheur et d'une grâce incomparables.

Les solos d'instruments à vent passent pour assez peu divertissants de leur nature, mais ceux de hautbois, de Brod, sont toujours les bien-venus. On avait parfaitement accueilli, quelques instants auparavant, une très-jeune et très-jolie personne, Mlle Beireaux, élève de Bertini, qui nous a fait entendre une étude de piano de son maître. Son jeu a beaucoup de netteté, il lui manque encore un peu de cette vigueur impétueuse que les pianistes prodiguent aujourd'hui, et qu'exige surtout la musique de Bertini. Mais on voit que le sentiment y est, et qu'il n'est trahi que par la force musculaire que la jeune virtuose ne tardera pas à acquérir. En somme, la recette s'est élevée à deux mille six cents francs; et Mme Dorus-Gras a eu les honneurs de la séance.

H. BERLIOZ.

CONCERTS DE LA RUE SAINT-HONORÉ.

On ne saurait trop adresser d'éloges à M. Valentino pour le zèle, l'activité et le rare mérite avec lesquels il continue la belle mission qu'il a entreprise de faire connaître et de populariser les chefs-d'œuvre de musique instrumentale.

M. Valentino est l'homme qu'il fallait pour porter à un aussi haut degré de perfection les concerts de la rue St-Honoré. Sous sa direction les talents indigènes trouvent un accueil également favorable. Lundi, son orchestre a exécuté avec une rare perfection une symphonie de M. Turcas; ce compositeur est le gendre du célèbre Cherubini, et déjà connu des amateurs par ses quatuors, qui ont été accueillis avec empressement. Cette symphonie est une œuvre remarquable; et, bien qu'elle soit faite sur le modèle de celles de Haydn, et que son rhythme même imite quelquefois celui du grand maître, il n'en est pas moins vrai qu'elle produit beaucoup d'effet et mérite une attention toute particulière. M. Turcas ne fait pas répéter les divers motifs qui composent son œuvre ni dans la première partie, ni dans le scherzo, ni dans le trio. Ceci est une innovation qui nous paraît des plus louables. Un motif d'une symphonie ou d'un quatuor est comme une partie d'un discours ou d'un drame. Ne serait-il pas fastidieux d'entendre reproduire à diverses reprises les mêmes paroles par les mêmes acteurs? Nous nous rappelons que *Kotzebue* a traité cette question d'une manière très-intéressante, et nous regrettons de n'avoir pas ce traité sous les yeux pour pouvoir nous appuyer de son autorité. Nous sommes intimement convaincus que la répétition de la première partie d'une symphonie en d'un quatuor ne peut agir sur l'imagination que d'une manière défavorable. L'innovation de M. Turcas nous a beaucoup plu, ainsi que la première partie de la symphonie. L'adagio est un dialogue intéressant entre les instruments à vent et les instruments à cordes; c'est un échange d'idées fort heureusement agencé.

Le scherzo, dont le motif principal rappelle celui de la symphonie en ut mineur de Beethoven, est d'une force et d'un effet prodigieux, et prouve dans M. Turcas une étude consommée de l'art de l'instrumentation.

Nous avons été moins satisfait de la dernière partie. Le motif principal n'est point original; le travail, les modulations, les imitations canoniques y sont moins distinguées. En somme, c'est une composition très-estimable, et les applaudissements des connaisseurs qui s'étaient portés à la salle de la rue Saint-Honoré démontrent que le talent de M. Turcas a été apprécié par eux. Il est beau de voir tous les artistes de Paris assister avec empressement à de telles solennités, et avouer hautement l'intérêt que leur inspire une œuvre nouvelle. Ce spectacle ne se voit souvent que dans la capitale des capitales.

PANOFKA.

REVUE CRITIQUE.

MUSIQUE POUR LE VIOLON, PAR M. HAUMANN.

On ne saurait trop stigmatiser cette manie dont tant d'artistes sont possédés, et qui consiste dans l'imitation servile, dans la froide copie des hommes de génie.

Sans remonter jusqu'à Ausone, qui prétendit imiter Virgile, et qui, au moins, a montré une sorte d'originalité dans son latin de Bas-Empire quelque peu dégénéré, combien d'autres se sont traînés à la suite dans la littérature et les arts, et sont morts du vivant de leurs modèles!

Que de gens qui vous disent qu'ils font des contes dans le genre de Voltaire! Que de sombres et monotones harmonistes ont cru faire du Wéber, depuis le *Freyschütz!* Que de scribes qui meurent à la peine sans même se transformer comme le papillon, emblème de leurs ouvrages! J'aime mieux ce compositeur, élève de Gluck, qui fit graver sur sa tabatière autour du portrait de son maître : *Il me guide et me désespère*. Les imitateurs forment la pire espèce, qui vit de la vie intellectuelle. Voyez les ronés de notre temps, comme ils sont loin de ceux de la régence! Que le brillant cynisme de ceux-ci était préférable à la rouerie politique, au positivisme, au patriotisme personnel de leurs grossiers imitateurs! En rentrant dans la question artistique nous ne trouvons pas moins à dé-

Digitized by Google

plorer les effets de cette monomanie d'imitation et de la fâcheuse influence des hommes supérieurs.

N'est-ce pas à M. de Châteaubriant que nous avons dû Marchangy, sa *Gaule poétique* et ses réquisitoires anti-patriotiques? N'est-ce pas à Rossini que nous devons Mercadante? Ingres nous donne bien la monnaie de son talent, mais il ne peut nous en donner le rival, quelque désir qu'il en ait par son amour de l'art. Voyez, pour en revenir au *servum pecus*, le beau coton que jettent les imitateurs de M. Victor Hugo; et, pour aborder la question musicale, et même instrumentale, dont ces considérations nous ont éloigné, nous dirons que, si plus tolérant que Platon, qui proscrivait les poëtes de sa république, nous nous décidons à subir les hommes de génie, nous ne pardonnons point à ceux qui les copient servilement.

De même que M. Habeneck, qui a essayé toute sa vie d'être un violoniste à réputation, n'est parvenu qu'à mesquiner la belle école de Baillot, au Conservatoire, en faisant des élèves à cadence grêle, à l'archet sautillant, et dont le son, par conséquent, n'a ni rondeur, ni puissance, ni sensibilité, de même M. Haumann, qui a reçu de la nature une belle organisation musicale, ne peut parvenir à se mettre en première ligne parmi les violonistes habiles qui surgissent de tous côtés, et cela par son obstination à suivre les traces, à imiter la manière et jusqu'aux défauts de Paganini. Nous avons là, sur notre pupitre, plusieurs airs variés de lui, que nous venons d'acheter pour en entretenir les lecteurs de la *Gazette musicale* avec l'impartialité qui nous caractérise : nous craignons bien que cette impartialité ne lui paraisse de la sévérité.

Et d'abord nous croyons fermement que si Fontenelle revenait au monde, ce ne serait pas contre la sonate qu'il lancerait les foudres de son indignation, il s'écrierait plutôt : *Air varié! que me veux-tu?* M. Haumann, à coup sûr, ne serait pas de son avis. L'air varié semble être la seule expression des facultés créatrices en musique de cette habile violoniste. Nous n'avons jamais entendu que des airs variés, fort bien exécutés d'ailleurs par lui, mais assez médiocrement composés... ou arrangés, pour être plus exact. Cependant nous avons là, sous les yeux, des *variations de bravoure sur un thème original* qui nous avaient fait penser que, quelque chose de neuf était sortit de la plume de M. Haumann; mais après avoir lu ce morceau, il nous semble qu'il faudrait encore plus de bravoure qu'il n'y en a dans ces variations pour soutenir que ce thème est original; à moins qu'on ne veuille absolument voir de l'originalité dans une mélodie tourmentée et placée sur la chanterelle, tout près du chevalet; quant aux variations qui suivent, nous déclarons qu'en effet il faut autant d'agilité dans les doigts pour les exécuter qu'il a fallu de bizarrerie pour les écrire. M. Haumann a publié un autre thème original, en *re*, (le premier est en *mi* naturel) beaucoup plus simple, mais, qui n'en a pas plus d'originalité pour cela. Il est précédé d'une introduction en 6/8 qui ne dit pas grand chose à la pensée, mais donne déjà bien de l'occupation aux doigts. Ce ne sont certes pas les indications, les coups d'archet, les nuances, les poussés, les tirés, le doigté même, du reste fort maniérés, qui manquent à tout cela; mais c'est l'âme, la pensée, cette unité de pensée sans laquelle il n'y a plus maintenant de musique possible. M. Haumann attaque son thème à la cinquième variation en *ré* mineur, ce qui ne le rend pas plus original, et en plaçant force quartes à la basse, ce qui ne rend pas l'harmonie plus correcte. Cette variation en *cantabile* est d'une simplicité qui touche à la niaiserie. De même que M. Beaufils qui disait : *Sublime* ou *détestable*, et qui ne sortait pas de là, M. Haumann semble se dire en écrivant ses variations : *Diabolique* ou *facile* jusqu'à la naïveté exclusivement. Ses variations sur la tyrolienne de la *Fiancée*, car, nous l'avons déjà dit, M. Haumann ne procède que par variations dans son art, ont un peu plus d'originalité qu'on n'en trouve dans ses thèmes originaux. Sans être exempt de ce paganinisme qu'on trouve dans toutes ses productions, ce morceau est plus franc, moins tourmenté, peut-être un peu moins difficile d'exécution. *L'adagio* en *la* mineur qui sert de préface à la quatrième variation est d'un bon sentiment mélodique; mais, il faut le dire, nous trouvons encore dans tout cela l'éternel *tremolo* sur lequel plane très-dramatiquement sans doute le chant de la partie principale, effet si connu et si usé! puis les octaves attaquées et montées brusquement par petites notes que Rode le premier, et il y a longtemps de cela, a employés au commencement du second solo de son neuvième concerto; puis encore il *recitativo e la coda*, imités des airs variés de de Beriot, qui semblent dire aux auditeurs : Vous venez d'entendre des choses horriblement difficiles, diaboliques, infaisables, que j'ai pourtant faites? Eh bien! messieurs et dames, tout cela n'est rien : figurez-vous que c'est ici, comme jadis chez Nicolet, de plus fort en plus fort! Et l'imitation de la gymnastique paganinienne de recommencer. Certes, ce n'était pas ainsi que procédaient Rodolphe Kreutzer à la tête si puissamment musicale, lorsqu'il avait son violon en main, ni ce Rode, si élégant et si pur dont nous venons de parler! Lui aussi a composé quelques airs variés pour faire diversion à ses larges et beaux concertos de violon, un surtout dont le thème est tendre, naïf et vraiment original : celui-là, comme une élégie qui part du cœur, a été arrangé pour tous les instruments, pour la voix; et nos plus habiles cantatrices se font un plaisir de le redire encore, tant les droits de la mélodie simple et originale sont imprescriptibles.

Ce n'est point à dire que nous inférons de tout ceci que M. Haumann soit un violoniste ordinaire. Nous lui reconnaissons au contraire de l'âme, du goût, du style, de la sensibilité dans le son; mais il y a de la manière dans son archet; il contourne le chant; sa cadence est finie et d'une grande justesse, mais un peu mesquine et sans retentissement dans une grande salle. Sa double corde est-elle constamment juste? Nous laissons ce point à débattre entre sa conscience et les oreilles de ses auditeurs. Son *staccato* est brillant et irréprochable : enfin s'il veut renoncer à imiter Paganini et ne plus composer d'airs variés, nous sommes convaincu qu'il sera mis bientôt au nombre de nos violonistes les plus distingués.

Henri Blanchard.

NOUVELLES.

*** L'Opéra donne aujourd'hui une représentation extraordinaire. L'ouverture d'Iphigénie de Gluck sera exécutée avec la supériorité connue de cet admirable orchestre. *Fanny Elsler*, la favorite du public, se montrera dans *le Diable boiteux*. Le spectacle commencera par *le Philtre*, d'Auber.

*** Vers la fin du mois, M. Caodia débutera à l'Opéra, dans *Robert-le-Diable*, comme nous l'avions annoncé. Les répétitions de cet ouvrage se poursuivent avec activité.

*** M. Robert se retire de la direction du théâtre Italien; et, d'après une décision ministérielle, c'est M. Viardot qui le remplace dans ces importantes fonctions.

*** On lit dans la *Gazette de France* : « L'acte en vertu duquel le Vaudeville sera mis l'année prochaine en jouissance du théâtre de la Bourse a été signé hier. Il a été décidé qu'une nouvelle salle serait construite pour l'Opéra-Comique. »

*** Le *Brasseur de Preston* continue à attirer la foule à l'Opéra-Comique.

*** M. Bériot et Mlle Pauline Garcia, sœur de Mme Malibran, se sont enfin décidés à donner un grand concert, qui aura lieu dans la première quinzaine de décembre.

Digitized by Google

*** Nourrit a dû débuter hier, à Naples, dans *il Juramento* (*le Serment*). Ce n'est pas le poëme de l'Opéra; c'est la pièce d'*Angelo, tyran de Padoue*, arrangée par le poëte Rossi et sur laquelle Mercadante a fait la musique.

*** Le célèbre violon *Ernst*, après avoir moissonné des couronnes et des louis dans le midi de la France, vient d'arriver à Paris. Il ne se fera pas entendre publiquement, et partira sous peu de jours pour Rouen, le Havre, d'où il se rendra en Hollande, où il est impatiemment attendu. Suivant toutes les apparences, il passera l'hiver à Vienne.

*** Mlle Falcon a une sœur qui se destine à la comédie, et vient de s'essayer dans la salle Chantereine avec quelque succès.

*** On fait courir le bruit qu'à l'exemple de Mlle Levert, qui autrefois quitta la danse pour la comédie, Mlle Pauline *Leroux* veut se faire actrice, et dire adieu à l'Opéra pour débuter dans un de ces théâtres de vaudeville.

*** Voici le programme du concert que donne dimanche prochain, au Conservatoire M. H. Berlioz. On y voit figurer, auprès des ouvrages de M. Berlioz, des compositions peu connues, de Gluck, de Lulli et de l'abbé Clari. Il sera piquant surtout de comparer au Caron épique de Gluck le Caron bouffon et humoriste de Lulli. C'est une matinée digne de l'intérêt de tous les amis de l'art, et capable d'exciter même la curiosité des indifférents. = 1° Ouverture du Roi Lear, de M. H. Berlioz; 2° Grande scène du 3e acte de l'Alceste de Gluck, chantée par M. Alizard, Mlle d'Hennin et le chœur, terminée par l'air final du 1er acte du même opéra; 3° Scène comique de passage du Styx, de l'Alceste de Lulli, chantée par M. Alizard; 4° Symphonie fantastique en 5 parties, de M. H. Berlioz: 1re partie: Rêveries, passions; 2e partie: Un bal; 3e partie: Scène aux champs; 4e partie: Marche du supplice; 5e partie: Songe d'une nuit du sabbat; *Dies iræ* burlesque; Ronde du sabbat; la Ronde du sabbat et le *Dies iræ* ensemble; 5° Canzonette un di, madrigal à deux voix, de l'abbé Clari (ancienne école d'Italie), chanté par M. Boulanger et Mlle d'Hennin; 6° Le jeune pâtre breton, romance tirée du poëme de Marie, de M. Brizieux, musique de M. Berlioz, chantée avec orchestre par Mlle d'Hennin; 7° Ouverture de Waverley, de M. H. Berlioz.—L'orchestre, composé de 100 musiciens, sera dirigé par M. Berlioz.—Prix des places: Premières loges, 8 f.; secondes, 6 f.; loges de rez-de-chaussée, 6 f.; stalles de galerie, 3 f.; stalles d'orchestre, 3 f.; parterre, 3 f.; amphithéâtre, 2 f. — On trouve des billets chez M. Rety, au Conservatoire, et chez M. Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97.

*** Les matinées musicales mensuelles de M. Bodin deviennent le rendez-vous d'artistes distingués, qui les embellissent de concours de leur talent. Elles ont été organisées par l'habile professeur, dans le but d'exciter l'émulation parmi ses jeunes élèves, et nous y avons entendu successivement MM. Golloy, Sor, de Groot, Verroust, Lée, Mme Baptiste Quinry, et plusieurs autres virtuoses. A la dernière de ces matinées, Mlle Bodin a exécuté avec beaucoup de talent et de succès les variations si brillantes, mais si difficiles, de M. Dœhler, sur la cavatine d'*Anna Bolena*.

*** Plusieurs théâtres de province sont travaillés d'un malaise qui appelle des remèdes énergiques; il n'y a plus de salut pour eux sans la musique, qui seule à présent exerce une influence attractive sur le public; mais, d'autre part, les progrès de l'art musical ont élevé les frais beaucoup plus haut qu'autrefois, et si des subventions municipales ne viennent presque partout au secours des directeurs, ils seront ruinés. A Nantes, par exemple, il est impossible d'avoir une troupe bien composée, à moins d'attendre le chiffre de 266,000 fr.; et d'autre part, les ressources pour couvrir cette dépense ont été, terme moyen, depuis quelques années, de 195,000 fr. de recette annuelle, et 25,000 fr. de subvention; ainsi la perte a été de 35 à 45,000 fr. par an. Que faire donc? d'un côté les grandes villes ne peuvent pas rester privées du spectacles, sous peine de retomber dans la barbarie; d'un autre côté, il faut bien accepter l'art avec ses exigences actuelles; l'art ne peut rétrograder. Le seul parti raisonnable, c'est que les magistrats municipaux comprennent la nécessité de quelques sacrifices d'argent, dans l'intérêt de la prospérité de leurs villes; ces sacrifices-là leur seront amplement remboursés par le mouvement du commerce, comme par l'élégance des mœurs sociales. Il y aura donc à la fois profit moral et matériel.

*** Parmi les virtuoses qu'attirent déjà parmi nous les solennités musicales de l'hiver, nous citerons un violoniste distingué, M. Artot, qui revient de St-Pétersbourg, où il reçoit un accueil à la fois *honorable* et *lucratif*; car, grâce au progrès de la civilisation, l'une de ces deux épithètes ne va plus guère aujourd'hui sans l'autre.

*** On a exposé dans les ateliers de M. Daublaine, rue Saint-Maur-Saint-Germain, 17, un orgue de moyenne dimension, destiné à l'église Saint-Vincent-de-Paule. Cet instrument qui a été examiné et essayé par nos principaux organistes est très-remarquable sous tous les rapports, par l'excellente disposition du mécanisme, par sa solidité et par la parfaite qualité des sons.

*** L'Amérique du nord fait le meilleur accueil à la troupe d'opéra anglais qui est allée lui rendre visite. Deux artistes surtout, Ségoin et miss Schirreff, font pâmer les dilettanti yankees. La troupe doit jouer alternativement quinze jours à New-Yorck, et quinze jours à Boston; les théâtres de ces deux villes étant sous l'autorité du même directeur, Wollack.

*** La collection complète des romances, chansonnettes et nocturnes de M. Romagnesi, va être bientôt achevée, puisqu'elle ne se compose que de vingt-cinq livres, et que les vingt et unième et vingt-deuxième viennent de paraître; l'auteur-éditeur de ce recueil aura ainsi, contre l'usage trop général de nos jours, dépassé ses promesses, puisqu'il ne s'était engagé à donner qu'une livraison tous les quinze jours, ce but eût ajourné à trois mois la fin de la publication. Nous ne nous étonnons pas, au reste, de cette rapidité: toutes les publications qui vont *bien vont vite*, le succès stimule.

*** La galerie des illustrations contemporaines vient de s'enrichir de portrait de notre *Diva* par excellence, et d'une notice qui renferme d'intéressants détails sur elle et sur sa famille. Mlle Grisi est la nièce de Mme Grassini, cantatrice célèbre sous l'empire, et qui alors aussi, dit-on, *d'augustes* regards. Giulietta, encore enfant, reçut des leçons précieuses de l'habile maestro Guglielmi, qui était ami de son père. Elle débuta à Bologne, où elle remplissait les rôles secondaires. Plus tard elle se trouva sur le théâtre de Milan, à côté de Mme Pasta. Elle n'a pas imité servilement un si bon modèle, mais elle s'est inspirée de son talent. Ce fut en octobre 1832 que Mlle Grisi débuta dans la salle Favart, par la *Semiramide*; dès lors les connaisseurs la signalèrent comme appelée à se placer, sinon au niveau, du moins assez près de Mme Malibran; les progrès de la jeune et belle cantatrice n'ont cessé depuis de justifier ce pronostic.

*** Le domaine des romances s'est enrichi cette semaine d'une ravissante mélodie de Mlle Loïsa Puget. La *Sérénade du Pâtre*, tel est le titre de cette nouvelle production, publiée à la fois par *le Ménestrel* et J. Meissonnier.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Chartres.* — Pour donner une idée du charlatanisme avec lequel on exploite les amateurs de musique en province, il nous suffira de citer l'annonce ridiculement emphatique d'un concert que M. Filippa a dû donner, à Chartres, le samedi 17 de ce mois. « L'archet de M. Filippa, s'écrie le journaliste enthousiaste: c'est un cantique de Moïse au milieu des orages du mont Sinaï, ou bien une page détachée de Faust qui reproduit, sur les cordes de son violon, les sublimes beautés. Il est admirable surtout dans le concerto diabolique qu'il joue sur une seule corde et *avec un seul doigt*. » En vérité, il ne reste plus à M. Filippa qu'à placer un paillasse à la porte du concert, en lui enjoignant de répéter la fameuse formule: *Entrez, messieurs et dames, vous allez voir ce que vous n'avez jamais vu*, etc., etc.

*** *Bordeaux* — La première représentation du *Perruquier de la Régence* a eu lieu le mardi 13 novembre; le public bordelais n'a pas rendu justice au mérite de la partition de M. A. Thomas, et l'ouvrage a été froidement accueilli.

*** *Limoges.* — On s'ennuie à Limoges, dit le journal de cette localité, et cependant on y possède un théâtre sur lequel on joue le *Comte Ory*, la *Dame Blanche*, et plusieurs autres chefs-d'œuvre. On y applaudit aussi un chanteur, M. Duprès, qui est doué, à ce qu'il paraît, d'une très-belle voix de basse et d'un talent remarquable comme acteur.

*** *La Rochelle.* — Un débutant, M. Adrien Potet, s'est fait applaudir dans les rôles de *Max* du *Chalet*, et du *Bailli*, dans le *Rossignol*. On ne conçoit pas comment cette dernière rapsodie musicale n'a pas disparu depuis longtemps du répertoire des théâtres de province.

*** *Chaumont.* — La société philharmonique a donné jeudi dernier sa première séance. L'ouverture de *Montano et Stéphanie*, l'introduction du *Cheval de Bronze*, des QUADRILLES, et un air varié pour la flûte, ont fait les frais de cette fête musicale. L'introduction des *quadrilles* nous paraît d'un bien mauvais augure pour l'avenir et les résultats de cette institution.

*** *Cherbourg.* — Les *chanteurs montagnards* de Bagnères ont donné un concert dans la salle du spectacle, et ont obtenu beau-

coup de succès. On a remarqué cependant qu'ils ne modéraient pas assez leurs voix, accoutumés qu'ils sont à avoir pour salle de concert les vallées de leurs pays. Ces chanteurs arriveront prochainement à Paris, où leur présence excitera sans doute un vif intérêt.

*** *Beauvais.* — La société philharmonique vient de commencer ses séances, interrompues depuis deux ans. L'administration municipale se montre, dans cette ville, très-peu disposée à encourager l'art musical, car elle a exigé une rétribution pour l'entretien de la salle qui est prêtée à la société pour cet hiver.

*** *Dijon.* — Malgré le succès de la prime donne, Mme Henri Lerouge, le théâtre de Dijon lutte vainement contre l'insouciance d'un public étranger aux jouissances des arts, et les chanteurs vocalisent dans le désert. Pour essayer un dernier effort on va monter les *Huguenots* et le *Perruquier de la Régence.*

*** *Avignon.* — La troupe d'opéra est honteusement complétée dans cette ville, où la passion et le sentiment de la musique ont toujours été si bien développés. La *prima donna*, Mlle Héloïse Lamy, est sortie victorieuse des trois débuts de rigueur. Un élève du Conservatoire, M. Mathieu fils, s'est distingué dans le solo de flûte du *Rossignol.*

*** *Lyon.* — Une jeune cantatrice, Mlle Jolly, vient d'obtenir à Lyon un assez grand succès dans le *Barbier de Séville.*

*** *Marseille.* — La guerre continue toujours entre le directeur du théâtre, M. *Bremens*, et M. *Grini*, l'impresario italien, qui refuse de respecter le traité qu'il a passé avec le directeur, et même d'y faire une modification réclamée par les abonnés ; cependant Richelme, Mmes Prévost-Colon et Hébert sont toujours en faveur. On a vivement applaudi aux débuts d'un nouveau ténor, Joseph, qui s'est surtout distingué dans le rôle de *Raimbaut* de *Robert le-Diable.*

*** *Nantes.* — Une de nos meilleures cantatrices de province, Mme Roua, a obtenu à Nantes un grand succès dans la *Juive*, qui vient d'être montée avec beaucoup de pompe et d'éclat sur le théâtre de cette ville, où elle attire une grande affluence et met en émoi tout le dilettantisme breton. Il règne une grande activité musicale dans ce théâtre, s'il est vrai, comme on l'annonce, qu'il prometta *Anne de Boulen* pour une époque très-rapprochée, et prépare déjà la mise en scène des *Huguenots* et de *Guido et Ginevra.*

*** *Rouen.* — A la reprise des *Huguenots* sur le théâtre de Rouen, une danseuse favorite du public, Mlle Carohus, a fait une chute grave dans le pas des *Bohémiens.* La nombreuse affluence que cette solennité avait réunie a, d'une voix unanime, témoigné le plus vif intérêt pour la jeune danseuse, et ne s'est retirée, à la fin du spectacle, qu'après s'être fait donner de ses nouvelles.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* Nous avons vu Martin remonter à soixante ans sur la scène de ses premiers succès. Voici un exemple plus étonnant encore de résurrection artistique : après avoir été pendant *cinquante-un ans* le ténor favori de l'Angleterre, Abraham (par abréviation Braham) ne s'est pas tenu pour satisfait ; comme cet empereur romain qui voulut mourir de bout, il a pensé qu'un chanteur devait mourir dans une roulade ; et il vient de faire sa rentrée à Drury-Lane dans l'opéra de Fra-Diavolo. Par malheur, sa voix n'est pas rentrée avec lui.

*** *Rome.* — Une des productions de notre collaborateur M. Alexandre Dumas, *Charles VII chez ses grands vassaux*, transformée en libretto d'opéra, a inspiré la verve de Donizetti, et, sous le titre de *la Gemma*, obtient en ce moment, poème et musique, un succès de vogue à Rome. Ajoutons que la sœur de notre Giulia Grisi est pour beaucoup dans l'enthousiasme des dilettanti romains. Son mariage avec le comte Barni ne lui a fait abdiquer ni son nom ni son talent.

*** *La Haye.* — M. Sudre est actuellement à La Haye, où il doit faire connaître dans des séances publiques l'usage et les résultats de sa *langue musicale.*

*** Le ténor Haner a obtenu ici beaucoup de succès, dans *Anne de Boulen*, de Donizetti. Mme Calland-Noiseuil est toujours la prime donna favorite des Hollandais.

*** *Berlin.* — *La Double Échelle* vient d'obtenir à Berlin un succès non moins grand qu'à Paris ; les gracieuses mélodies de M. Thomas ont séduit les Allemands, qu'a dérouté la traduction du poème si gai de M. de Planard.

*** *Vienne.* — Mlle Rubinet, transfuge de notre Opéra, vient de réussir à celui de Vienne, à côté de Corri jeune, dont les débuts ont été si brillants chez nous. Nous rendons, comme on voit, au Kraentner Thor, la monnaie du beau talent que ce théâtre nous a envoyé, Mlle Fanny Elssler, l'ancienne favorite des Viennois.

*** *Stuttgard.* — Dans l'église collégiale de Stuttgard, et au bénéfice des établissements de charité, deux cent soixante chanteurs (deux cents hommes et soixante femmes) et cent instrumentistes, parmi lesquels on remarquait tous les membres de la chapelle du roi de Wurtemberg, ont exécuté, après de nombreuses répétitions, mais aussi avec une verve et une précision incomparable, le *Messie* de Haendel, qui, malgré le respect dû au lieu saint, a enlevé les cris d'enthousiasme et les applaudissements des quatre mille auditeurs qui encombraient l'église. A cette solennité si intéressante présidait ce compositeur distingué, le maître de chapelle de la cour, M. Lindpaintner, connu par un opéra en trois actes, *die Macht des Liedes*, (le *Pouvoir du Chant*), qui a obtenu beaucoup de succès sur les principaux théâtres lyriques de l'Allemagne.

*** *Saint-Pétersbourg.* — O puff ! puff ! puff !... trois fois salut ! Tu ne te lasseras donc jamais d'entasser merveilles sur merveilles. Il était question, il y a huit jours, de cent cinquante mille roubles, ni plus ni moins, que l'empereur Nicolas donnait pour monter un ballet digne de *Mlle Taglioni.* Maintenant, voici bien une autre galanterie. A une représentation de la charmante danseuse, le czar Céladon passe sur le théâtre un moment avant son entrée en scène : « Vous avez, lui dit-il, oublié votre bouquet. » Mlle Taglioni lui montre celui qu'elle tenait à la main. — « Eh bien ! loi dit l'empereur, *veuillez agréer* l'échange ; et il lui donna un bouquet en pierreries et prit le sien, qu'il *conserva pendant la durée* de la représentation. Décidément, si cela continue, il faudra, pour écrire le règne du souverain actuel de la Russie, un historien dans le genre de Mascarille, qui voulait mettre l'histoire romaine en madrigaux.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Benvenuto Cellini,

Opéra semi-seria en deux actes, musique de

HECTOR BERLIOZ.

N. 1.	*Sérénade* chantée par M. Duprez.	2 »
2.	*Cavatine* chantée par Mme. Dorus-Gras.	5 »
3.	*Trio* chanté par MM. Duprez, Massol et Mme Dorus-Gras.	9
4.	*Romance* chantée par M. Duprez.	5 75
5.	*Air* chanté par M. Massol.	4 50
6.	*Duo* chanté par M. Duprez et Mme Dorus-Gras.	6 »
7.	*Air* chanté par M. Serda.	2 »
8.	*Air* chanté par Mme Stoltz.	4 50
9.	*Air* chanté par M. Duprez.	4 50

Bibliothèque Musicale

PORTATIVE,

RÉPERTOIRE MODERNE DU THÉATRE ITALIEN.

1re Liv. L'Elissir d'Amore de Donizetti.
2. — Othello de Rossini.
3. — Matrimonio segreto de Cimarosa.
4. — Anne Bolena de Donizetti.
5. — Barbiere di Seviglia de Rossini.
6. — Il Crociato de Meyerbeer.
7. — Le Parisina de Donizetti.

Le prix de *chaque opéra* complet avec accompagnement de piano, très-élégamment imprimé sur très-beau papier, n'est que de 10 *francs net.*

LES 7 OPÉRAS SONT PUBLIÉS.

Digitized by Google

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Pour paraître le 1er décembre.

Album des Pianistes.

Morceaux nouveaux et inédits, ornés des portraits de MM. Chopin, Thalberg, Liszt, Doehler, Osbonne et Méreaux.

CONTIENDRA :

N. 1. Scherzo, par THALBERG, œuvre 27.
2. Trois valses brillantes, par CHOPIN, œuvre 34.
3. Fantaisie sur des motifs de The Gypsy's Warning; par DOEHLER, œuvre 27.
4. Chant du Cygne, de Schubert, par LISZT.
5. Fantaisie et Variations sur des motifs de Guido et Giovra; par OSBORNE, œuvre 29.
6. Fantaisie sur une mazurke de Chopin, par A. MÉREAUX, œuv. 44.

Prix, très-élégamment relié et orné de 6 portraits, net 20 fr.

PUBLIÉE PAR LA SOCIÉTÉ MUSICALE,

Pour paraître le 1er décembre.

ALBUM

De romances et nocturnes avec accompagnement de piano.

PAR

Auguste Panseron.

Cet Album contiendra :

1. Si vous avez une mère; romance.
2. Kelly; tyrolienne.
3. On sonne l'Angélus; nocturne.
4. Notre-Dame des Grèves; ballade.
5. Te parle-t-il de moi? romance.
6. La Jeune Fille de Tosiarelle; romance.
7. L'Exigeant; chansonnette.
8. L'Heure des heureux de ce monde; nocturne.
9. La Veille des vacances; chansonnette.
10. L'Apparition; romance.
11. Le Lido; nocturne.
12. L'Espiègle; chansonnette.

Très-élégamment relié, prix : 12 francs net.

PUBLIÉE PAR SCHŒNENBERGER,

Boulevard Poissonnière, n. 10.

25

GRANDES ÉTUDES

ARTISTIQUES,

POUR LE PIANO,

Expressément composés pour faire suite et complément aux

Études caractéristiques,

PAR

H. BERTINI.

Œuvre 122, en 2 livres, chaque, 20 fr.; ensemble brochés, 35 fr.

MUSARD. 2 Nouveaux quadrilles sur la Princesse de Grenade. N. 1 et 2. Chaque. 1 50

PUBLIÉE A. MEISSONNIER.

CH. HAAS. Le Passé, rêverie; méditation de Lamartine. 2 »
— Le même, avec violoncelle ou violon, *ad libitum*. 2 50
— Par pitié, ne me parlez pas (mélodie). 2 »
DÉJAZET. — Constantine; nouveau quadrille, piano. 4 50
— Dito. Le même à quatre mains. 4 50
FERD. BERE. Trio pour 3 trombones. 9 »
JULLIEN. Quadrille du Palais-Royal, piano. 4 50
— Dito à 4 mains. 4 50
— Le même pour 2 violons, 2 flûtes, 2 cornets à pistons. Chaque. 2 50
STOEBER OR BOLOGNIE. Quadrille macabre, piano et à 4 mains. Chaque. 4 50
— Id. en quintetti. 4 50

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER.

DUVERNOY. Op. 89. Quatre morceaux faciles, sur des thèmes favoris de Mlle L. Puget, 2 livraisons, chaque. 5 »
LE CARPENTIER. 5e Bagatelle. Sur une Députation de demoiselles. 5 »
JULLIEN. *Ave Maria*, quadrille sur des motifs de Mlle L. Puget. Pour piano et en quintetto; chaque. 4 50

PUBLIÉE CHEZ S. MICHAULT.

SCHUBERT. Nouvelles ballades, mélodies et chœurs à 4 voix, avec paroles françaises, par M. Bélanger.
— Le Pêcheur (mélodie). 2 50
— La Solitude, id. 2 50
— Le Chasseur égaré. 2 50
— Bonsoir, chant bachique avec chœur. 2 50
— Suleïka. (Ballade.) 5 »
— Sur le fleuve. Id. 5 »
— Air d'Alfonso et Strella (pour voix de basse). 3 75
— Cavatine. Id. 2 50
— Si vous aimez jamais (à 2 voix)! 4 50
— Chœur des guerriers (chœur à 4 voix). 6 »
— Chant funèbre. Id. 6 »
— Dieu me conduit, id. 6 »
— Amour malheureux (quatuor sans accompagnement). 6 »
— Liberté. Id. 6 »
— La Mélancolie. Id. 6 »
— Celui que j'aime tant, rom. à 2 notes; par Urhan 2 »
— Couronne l'esquif du pêcheur. 2 »

CH. CZERNY. Œuv. 319. Réminiscence de J. Strauss; 6 rondinos élégants, tirés des mélodies favorites des plus jolies valses.
— N. 1. Sur Elisabeth. 6 »
— 2. Sur les Dentelles de Bruxelles. 6 »
— 3. Philomèle. 6 »
— 4. La Belle Gabrielle. 6 »
— 5. Alexandra. 6 »
— 6. Les Fusées volantes. 6 »

SCHUBERT (F.). Mélodies transcrites, pour piano seul; par F. LISZT. Recueil de 12 mélodies, en un seul volume broché. 25 »
— N. 1. Le Sérénade. 2 50
— 2. Suis toujours mes amours. 2 50
— 3. Le Roi des aunes. 3 75
— 4. La Poste. 2 50
— 5. L'Attente. 2 50
— 6. Barcarole. 3 75
— 7. Le Calme plat. 2 50
— 8. Le Printemps. 2 50
— 9. La Jeune Religieuse. 3 75
— 10. Marguerite. 3 »
— 11. L'Eloge des larmes. 2 50
— 12. La Rose. 2 50
— 13. Ave Maria. 4 50
— 14. Sérénade de Shakspeare. 2 50
— 15. Le Pèlerin au voyageur. 3 75
— 16. Rastlose (Liebe). 2 50

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 14 et 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. N. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 47.

ANNONCES : 1 FR. LA LIGNE.

A dater du 1er janvier 1859, la Gazette Musicale *paraîtra* deux fois *par semaine, le DIMANCHE et le JEUDI. Le prix de l'Abonnement ne sera pas augmenté.*

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	0
6 m.	15	17	»	19	»
1 an.	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France;

PARIS, DIMANCHE 25 NOVEMBRE 1858.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

La première des séances de MUSIQUE DE CHAMBRE offertes à MM. les abonnés de la GAZETTE MUSICALE aura lieu le 16 décembre. MM. les abonnés de province et de l'étranger peuvent céder leur droit d'entrée à une personne habitant Paris.

SOMMAIRE. — Troisième lettre à M. J. d'Ortigue, par F. DANJOU. — Curiosités musicales, musique à coups de canon. — Conservatoire de musique, distribution des prix. — Théâtre de Bruxelles, première représentation de *Louis de Male*, opéra en 4 actes, de M. Pellaert, par FÉTIS. — Nouvelles. — Annonces.

TROISIÈME LETTRE

A M. JOSEPH D'ORTIGUE.

L'ORGUE DE FRIBOURG.

Pour lire cette lettre, mon cher ami, retirez-vous dans le sanctuaire de vos études, au milieu de ces bouquins chéris que vous avez amassés avec tant de persévérance, rangez autour de vous ces auteurs vénérables que vous commentez avec tant de sagacité, ouvrez-les à la page où ils traitent de l'orgue; puis rapprochez votre érudition sur ce sujet de l'étalage de compilation que je vous envoie.

Je viens de voir et d'étudier curieusement l'orgue de Fribourg, en Suisse, sur lequel les récits pompeux et l'enthousiasme de certains touristes avaient déjà éveillé notre commune attention. J'ai voulu entendre et examiner cette nouvelle merveille, que je tâcherai tout à l'heure de vous décrire exactement. Mais permettez-moi d'abord de vous tracer l'histoire de la *facture d'orgue*, depuis l'invention de cet instrument jusqu'aux derniers perfectionnements qu'il a reçus et qu'on a introduits dans les orgues de St-Sulpice, de Beauvais, de Birmingham et de Fribourg.

Suivez-moi complaisamment dans ce chemin tortueux, où vous risquez de trébucher à chaque pas contre des détails techniques et des textes obscurs.

Tâchons, avant tout, d'éclaircir et de résoudre la question assez importante de l'époque de l'invention de l'orgue.

Une opinion soutenue et accréditée par des hommes dont la parole a une haute autorité en pareille matière, c'est que l'orgue est moderne, qu'on ne saurait en prouver l'existence avant le huitième siècle, et que les textes qu'on pourrait alléguer désignent un autre instrument. Voilà ce que disent les érudits, sans préciser autrement la date de l'invention de l'orgue. Les hommes du monde, se bornant à répéter ce qu'on lit dans Anquetil ou dans le père Daniel, affirment que le premier orgue qu'on ait vu en France y fut apporté par les envoyés d'un empereur grec, donné à Pepin-le-Bref et déposé dans l'église de Saint-Corneille, à Compiègne, où suivant quelques-uns, on le voit encore.

Les erreurs historiques sont comme les préjugés populaires qui s'enracinent dans les esprits et y vivent des siècles entiers. Aussi je n'ai pas l'espoir de détruire sur ce point une assertion aussi répandue; je vais seulement vous exposer le résultat de mes recherches.

D'abord, veuillez admettre avec moi que la syrinx ou flûte de Pan (1) présente en petit, mais exactement, la configuration d'un orgue ainsi que la disposition et l'assemblage des tuyaux, convenez aussi que l'orgue n'a pas pu être dès son origine cet instrument immense dont les sons majestueux ébranlent la voûte de nos églises, et qu'il est naturel de penser que la flûte de Pan, placée sur un petit coffre percé de

(1) Tout le monde sait ce que c'est que la flûte de Pan qui est encore en usage dans quelques pays. Plusieurs tuyaux, d'inégale grandeur, joints ensemble, que l'exécutant promène devant les lèvres, et qu'il anime par son souffle, tel est cet instrument inventé par Pan, suivant la fable.

Pan primos calamos cera conjungere plures
Instituit.....
VIRGILE.

trous, alimentée par le vent d'un soufflet au lieu du souffle humain, a dû être la première et grossière ébauche de l'orgue. Or, je trouve dans un auteur qui vivait plus de 500 ans avant l'ère chrétienne la description d'un instrument qui avait la forme de la syrinx et qui n'était pas la syrinx, qui produisait une multitude de sons, qui était composé de tuyaux d'airain et de roseaux, qui, enfin, pouvait par occasion se jouer à la manière de la syrinx, c'est-à-dire en renversant l'instrument, en plaçant l'extrémité des tuyaux sur le bord des lèvres et en les animant par le souffle du musicien. Quel autre instrument qu'un petit orgue peut-on reconnaître dans cette description ?

C'est dans une ode de Pindare (1) que j'ai recueilli tous ces détails importants. Cette ode est adressée à Midas d'Agrigente, habile joueur de flûte, et vainqueur dans les jeux Pythiques. Le triomphe de ce musicien, dans la lutte qu'il avait engagée, avait été d'autant plus brillant, que lorsqu'il commençait à préluder il était survenu un dérangement dans le mécanisme de son instrument, et qu'alors, sans se déconcerter, il avait continué à s'en servir à la manière de la *syrinx* (2). Le poëte célèbre le mérite de Midas d'Agrigente, et décrit ainsi l'instrument sur lequel il avait remporté le prix.

« Pallas ayant fait triompher des périls ce héros cher à son cœur (Persée), inventa (en mémoire de cet événement) une flûte (αὐλὸς) qui produisait une *multitude de sons* et imitait les cris plaintifs poussés par la gorgone. Elle nomma cette flûte l'*instrument à plusieurs têtes* (νόμον κεφαλῶν πολλῶν); elle en fit don aux hommes pour qu'il les excitât aux combats glorieux. Ses sons s'échappent à travers *un mince airain* et *des roseaux* qui croissent près de la ville des Grâces. »

J'ai longtemps cherché l'explication de ce passage, j'ai tâché de reconstruire par la pensée tous les instruments de musique des anciens, et je suis arrivé à cette conviction que l'instrument décrit par Pindare n'est autre qu'un petit orgue.

Voici maintenant les conjectures que je puis former, les textes que je puis encore invoquer à l'appui de cette opinion.

Nonnos (3) parle aussi d'une flûte d'un espèce particulière inventée par Minerve pour imiter et reproduire les cris horribles de la Gorgone.

Illa Gorgonum terribile imitamentum capitum
Resonantium libyam invenit formam pariter junctarum tibiarum.

(1) Pythiques, XII.

(2) Voici les expressions du scoliaste :

Ἀγωνιζομένου γὰρ αὐτοῦ, ἀνακλασθείσης τῆς γλωσσίδος ἀφνείως καὶ προσκολλήθεισης τῷ ὀυρανίσκῳ, μονοις τοῖς καλάμοις τρόπῳ σύριγγος αὐλῆσαι.

. . . « Le languette s'étant recourbée subitement, et s'étant attachée au sommet, il joua avec les seuls tuyaux, à la manière de la syrinx. » Telle est la traduction littérale de ce passage qui a fait le désespoir de tous les commentateurs. Je crois que le mot γλωσσις signifie *linguamen*, ou soupape dans l'orgue actuel; ὀυρανίσκος serait la partie appelée sommier, *summa pars*. Cette explication me paraît la seule raisonnable; car si on entend par γλωσσις une languette ou un anche, il est impossible d'admettre qu'on a pu tirer des sons d'un instrument à anches à plusieurs tuyaux, sans ces anches mêmes. Si, au contraire, il s'agit d'une simple flûte, le mot γλωσσις n'a plus aucun sens. Enfin, si le scoliaste dit positivement que le musicien, après le dérangement du mécanisme de son instrument, s'en servit à la manière de la syrinx, τρόπῳ σύριγγος, avec les seuls tuyaux, μόνοις τοῖς καλάμοις, il faut en conclure que cet instrument avait la forme de la syrinx et se jouait cependant habituellement d'une autre manière.

(3) Dionysiaques, XXIII, p. 622.

On voit que cet auteur désigne un instrument composé de flûtes assemblées avec ordre, *pariter junctarum*, ἀμοζυγων αὐλων. Et le scoliaste de Pindare nous ayant appris que cet instrument inventé par Minerve n'était pas une flûte de Pan ou syrinx, ne suis-je pas autorisé à croire qu'il s'agit d'un petit orgue ?

Pollux, qui vivait plusieurs siècles après Pindare, donne dans les termes suivants la description de la syrinx et d'un autre instrument dans lequel il est impossible de ne pas reconnaître l'orgue. « La syrinx (1) est un assemblage de tuyaux joints avec de la cire et du lin dont la forme est celle d'une aile d'oiseau; mais la *flûte tyrrhénienne* ressemble au contraire à une syrinx renversée, dont les tuyaux sont de métal; le vent qui les alimente vient de la partie inférieure, *inferne inflatur*, et les sons en sont puissants : *multisonans hæc tibia est.* »

L'orgue aurait donc été considéré comme une flûte d'une espèce particulière et désigné sous le nom de *flûte tyrrhénienne*. Ce n'est pas cette flûte dont les dieux avaient abandonné l'usage aux hommes parce qu'elle enflait les joues d'une manière ridicule (2), et dont les hommes faisaient peu de cas, à cause de la faiblesse et du petit nombre de ses sons (3). L'instrument dont parlent Pindare, Nonnus et Pollux est au contraire une flûte sonore et harmonieuse, παμφωνος αὐλος et dont les tuyaux rendent un son éclatant, *tibiæ resonantes*.

On ne saurait tirer une objection sérieuse de l'absence du mot *organum* dans les textes que je cite, car ce nom n'a été donné à l'orgue que longtemps après son invention, et lorsqu'il eut mérité par la beauté de ses sons, par la variété de ses effets, par sa noble destination, d'être appelé l'*instrument par excellence* (4).

Ce ne fut que plusieurs siècles après Pindare qu'un barbier d'Alexandrie imagina d'adapter à ce petit orgue pneumatique les découvertes qu'il avait faites dans l'hydrodynamique. C'est de cette invention de Ctésibius, attribuée par d'autres à Archimède (5), que dérivent l'extension et les perfectionnements que l'orgue a reçus jusqu'au huitième siècle, l'art tout entier de construire les orgues se rattachant chez les anciens à l'application de l'hydraulique à son mécanisme et à l'action du vent qui faisait résonner les tuyaux.

Nous avons perdu, avec tant d'autres parties des arts des anciens, cette science de la construction des orgues hydrauliques ; le temps en a détruit jusqu'au dernier vestige intelligible, et cependant les descriptions qui nous en restent ne laissent pas de doute sur sa grandeur et son étonnante complication. Vitruve donne sur sa forme et son mécanisme de longs détails que l'architecte Perrault a vainement essayé de comprendre et d'expliquer: il n'est parvenu qu'à être encore plus obscur que le texte original. On peut seulement conclure des expressions de Vitruve qu'il y avait dans l'orgue hydraulique comme dans l'orgue moderne, un sommier, πινακ, sur lequel on plaçait les tuyaux ; à ce sommier étaient adaptées des soupapes, à ces soupapes des tringles ou règles, lesquelles correspondaient avec des plumes *pinnæ* au lieu de *touches*.

On ne sait pas quel était le nombre des tuyaux, seulement

(1) Pollux onomasticon, lib. 4, cap. 9, n. 69.

(2) Hygin, fable 165.

(3) Fulgence, lib. 3, cap. 9.

(4) Le mot *organum*, dans les auteurs latins, se traduit par instrument, et ne désigne même souvent aucun instrument de musique.

(5) « Pneumaticam rationem in musica instituit Ctesibius, tonsor Alexandrinus hydauli repertam ; fistula scilicet quæ in aqua posita et percussa spiritu reptebatur. » SARDUS, *de rerum inventoribus*.

Vitruve dit que les sons qu'ils produisaient étaient très-variés (1).

Il n'est donc permis de conserver aucun doute, je ne dirai pas sur l'existence de l'orgue à ces époques reculées, mais même sur la force et la variété de ses sons. Voici en quels termes Claudien (2) parle de l'orgue. « Sous l'impulsion légère des doigts errants ou fera résonner les sons innombrables d'airain, et l'onde agitée par un levier pesant enfantera d'harmonieux concerts. » Tertullien enchérit encore sur ces expressions pompeuses : « Considérez cette machine étonnante et magnifique, *portentosam magnificentiam*, cet orgue hydraulique composé de tant de pièces, de parties différentes, formant un assemblage si varié de sons, un si grand nombre de tuyaux, etc. (3). »

Les textes sont si nombreux que je n'entreprendrai pas de les rapporter tous ; voici ceux qui peuvent donner quelques notions sur l'effet et l'emploi de l'orgue hydraulique.

Suivant Cornélius Sévérus (4), l'orgue était placé dans les théâtres, où il réglait sans doute le jeu et les mouvements des acteurs pendant les pantomimes. Et St-Chrysostôme (5) nous apprend que les spectateurs observaient un profond silence durant la représentation de ces pantomimes, et écoutaient attentivement la musique qu'on exécutait.

Au rapport de Petrone (6) les athlètes et les gladiateurs combattaient au son de l'orgue hydraulique ; enfin, Marcianus Capella assure qu'il a trouvé des orgues dans tout l'univers, *hydraules per totum orbem invenit*. A toutes ces preuves je pourrais ajouter les témoignages de Cassiodore, de Sidoine Appollinaire, d'Ammien Marcellin (7), de Théodoret, d'Isidore de Séville, etc.; car tous ces auteurs ont parlé de l'orgue hydraulique en des termes clairs et précis.

Il fallait que les sons de cet instrument fussent forts et éclatants pour dominer même la foule bruyante qui se pressait dans les vastes enceintes du cirque ou des théâtres. Il fallait aussi que les accents fussent beaux et harmonieux pour inspirer aux poëtes, aux philosophes, aux historiens ces descriptions magnifiques.

Aujourd'hui nous avons des orgues admirables, nous avons eu des organistes habiles, et cependant excepté Montaigne, qui parle de leur *son dévotieux*, excepté Delille et M. de Lamartine, je ne sache pas que beaucoup d'écrivains modernes aient écrit sur cet instrument sublime et aient essayé de décrire ses merveilleux effets.

De Pindare à Ctésibius il y a quatre cents ans, de Ctésibius à Tertullien on compte cinq siècles ; ainsi il n'a pas fallu moins de mille ans pour amener l'orgue hydraulique à cette perfection remarquable qui lui a valu l'admiration du grand apologiste de la religion chrétienne. Vous verrez bientôt que les progrès de notre orgue pneumatique n'ont pas été moins lents.

Cependant, à travers les textes inintelligibles de Heron et de Vitruve, on peut acquérir la certitude que l'orgue hydraulique ne différait que fort peu de notre orgue pneumatique ou à soufflets. La seule chose que nous ayons perdue et qui donnait peut-être aux sons de l'orgue des anciens une puissance extraordinaire, c'est le moyen d'appliquer la science de l'hydraulique à la production du vent qui se répand dans les tuyaux.

C'est pourquoi, essayant de rattacher les divers anneaux de la chaîne de l'histoire de cet art, je dis que la flûte qui est décrite dans Pindare, l'hydraule inventé par Ctésibius, et l'orgue qui retentit aujourd'hui dans nos cathédrales, ne sont qu'un seul et même instrument, modifié diversement et à différentes époques par le génie des hommes.

Remarquez toutefois que l'orgue pneumatique, alimenté par des soufflets sans l'emploi de l'eau, existait au IVe siècle. Saint Augustin parle d'un orgue considérable dans lequel le vent était produit par des soufflets : *organum quod grande est et inflatur follibus* ; et vous connaissez cette épigramme de l'empereur Julien, dans laquelle il décrit un orgue pneumatique :

« Je vois ici une autre espèce de tuyaux ; il ont pris racine dans un sol de bronze ; leurs sons bruyants ne sont point produits par le souffle humain ; mais le vent, s'élançant d'un antre formé de peaux de taureau, pénètre dans tous les conduits, tandis qu'un artiste habile promène ses doigts agiles sur les touches qui y correspondent, et qui font entendre aussitôt des sons mélodieux. » Quelques érudits ont cru qu'il n'était question dans cette épigramme que d'une sorte de cornemuse ; j'avoue qu'il m'est impossible d'admettre cette opinion, et je suis heureux de pouvoir m'appuyer dans cette occasion de l'autorité du savant Vossius (1). « Les *Ascaules*, et *Utricularii* chez les anciens, dit-il, étaient ceux qui jouaient des orgues pneumatiques construites d'après le même système que celle des modernes. Il est ridicule de croire que cet instrument n'était qu'une cornemuse semblable à celle dont les mendiants font usage pour implorer la pitié des passants. »

Si l'existence et la grandeur de l'orgue hydraulique et pneumatique, dans l'antiquité, sont démontrées jusqu'à l'évidence par les citations que j'ai mises sous vos yeux, il n'en est pas de même de la forme de cet instrument, de l'étendue du clavier, du nombre des tuyaux. On est réduit sur ces divers points à des conjectures plus ou moins hasardées ; permettez-moi de vous en soumettre quelques-unes.

D'abord, examinez avec soin le poëme bizarre et curieux de Porphyre Optatien. C'est un de ces monuments importants qui restent enfouis pendant des siècles dans des manuscrits illisibles, et qui peuvent cependant jeter une grande lumière sur certaines parties de l'histoire.

Porphyre Optatien vivait du temps de Constantin. Exilé d'après une fausse accusation ; il adressa à l'empereur, sous le titre de *Panégyrique*, un grand nombre de pièces de vers figurés. Une de ces pièces porte le nom d'*Organum*, et mérite une attention toute particulière. La voici :

---

(1) *De Architectura*. Multiplicibus varietatibus modulorum sonantes excitant voces.

(2) Et qui magno levi detrudens murmura tactu
Innumeras voces segetis moderatus ahenæ,
Intonet, erranti digito, penitusque trahit
Vecte, laborantes in carmina concitet undas.
CLAUDIEN, *Panégyrique de Théodore*.

(3) Tertullien, *De Anim*, cap. 4.

(4) Dans le poëme intitulé l'*Ætna*.

(5) Saint Jean Chrysostôme. Expos. psal. 8, tom. 5, p. 77 ; édit. des bénédictins.

(6) Cap. 38.

(7) Voici le passage d'Ammien Marcellin, lib. XIV. Denique pro philosopho cantor et in locum oratoris doctor artium ludicarum accitur : et bibliothecis sepulcrorum ritu in perpetuum clausis, organa fabricantur hydraulica et lyræ ad speciem carpentorum ingentes, tibiæque et histrionici gestus instrumenta non levia.

(1) VOSSIUS, *De Instrumento hydrauli veterum*. Dans le Thesaurus Ugolini, Venise, in folio, t. 32.

Post martios labores,
Et Cæsarum parantes
Virtutibus per orbem
Tot laureas virentes,
Et principis tropœa;
Felicibus triumphis
Exsultat omnis ætas,
Urbesque flore grato,
Et frondibus decoris
Totis virent plateis.
Hinc ordo veste clara
Cum purpuris honorum
Fausto precantur ore,
Feruntque dona lœti.
Jam Roma culmen orbis
Dat munera et coronas
Auro ferens corusco
Victorias triumphis
Vota que jam theatris
Redduntur et choreis.
Me sors iniqua lætis
Solemnibus remotum
Vix hæc sonare sivit
Tot vota fonte Phœbi
Versuque compta solo
Augusta rite sœclis.

AUGUSTO VICTORE JUVAT RATA REDDERE VOTA.

O si diviso metiri limite Clio
Una lege sui, uno manantia fonte
Aonio, versus heroi jure manente
Ausuro donet metri felicia texta,
Augeri longo patiens exordia fine
Exiguo cursu, parvo crescentia motu,
Ultima postremo donec fastigia tota
Ascensus jugi cumulato limite cludat,
Uno bis spatio versus elementa prioris
Dinumerans, cogens æquari lege retenta
Parva nimis longis, et visu dissona multum
Tempore subparili, metri rationibus isdem
Dimidium numero musis tamen æqui parantem
Hæc erit in varios species aptissima cantus,
Perque modos gradibus surget fecunda sonoris
Ære cavo et tereti, calamis crescentibus aucta.
Quis bene suppositis quadratis ordine plectris
Artificis manus in numeros claudit que aperit que
Spiramenta, probans placitis bene consona rythmis,
Sub quibus unda latens properantibus incita ventis
Quos vicibus crebris juvenum labor haud sibi discors
Hinc atque hinc animæ que agitant, auget que reluctans
Compositum ad numeros, propriumque ad carmina præstat,
Quodque queat minimum ad motum intreme facta frequenter
Plectra adaperta sequi, aut placidos bene claudere cantus,
Jam que metro et rythmis præstringere quidquid ubique est.

Tout ce fatras ne serait pas sans importance pour l'histoire de l'art musical si nous parvenions à en déchiffrer le sens exact. Vous avez déjà remarqué que l'auteur avait voulu représenter, par la forme de cette pièce, l'instrument qu'il décrit (1). Vingt-six vers iambiques tiennent lieu des touches; le vers :

Augusto victore juvat rata reddere vota,

placé horizontalement, désigne le sommier sur lequel sont posés les tuyaux, figurés par vingt-six vers hexamètres, dont le premier a vingt-cinq, et le dernier, cinquante lettres.

La description de l'orgue ne commence qu'au quatorzième vers hexamètre: *Hæc erit in varios*, etc., et ce qui précède ne contient rien d'important pour l'objet qui nous occupe. On y apprend que Porphyre Optatien, à l'occasion des fêtes qui avaient lieu pour célébrer les victoires de l'empereur, imagine aussi, dans l'exil, de figurer par ses vers l'instrument qui devait concourir à la pompe de ces réjouissances publiques. Il veut imiter les accents de l'orgue, *Hæc vota sonare versu*. Invoquant ensuite la muse Clio, il demande le don de terminer l'œuvre difficile qu'il entreprend; puis il commence ainsi la description de l'orgue. « Ces vers sont la figure de l'instrument sur lequel on peut faire entendre des chants varies, et dont les sons puissants s'échappent de tuyaux d'airain, creux, arrondis, et dont la longueur s'accroît régulièrement (*Calamis crescentibus*). Au-dessous des tuyaux sont placés les touches au moyen des quelles la main de l'artiste ouvrant où fermant à son gré les conduits du vent, enfante une mélodie agréable et bien rhythmée. L'eau, placée au-dessous de ces tuyaux et agitée par la pression de l'air que pro luisent le travail et les efforts de plusieurs jeunes gens, donne les sons nécessaires et assortis à la musique. Au moindre mouvement, les touches ouvrant les soupapes peuvent exprimer aussitôt des chants rapides et animés, ou une mélodie calme et simple, ou bien encore, par la puissance du rhythme et de la mélodie, répandre au loin la terreur. »

Je ne veux pas m'appesantir trop longtemps sur le poëme de Porphyre Optatien : vous pouvez maintenant en étudier le sens et les expressions; j'appellerai seulement votre attention sur une dernière singularité que présente ce curieux document.

Les tuyaux n'y occupent pas le même position que dans nos orgues, c'est-à-dire qu'ils vont de l'aigu au grave, au lieu d'aller du grave à l'aigu; en un mot, que les notes basses commencent à droite au lieu de commencer à gauche. Il en résultait nécessairement que le clavier suivait la même disposition, et il ne peut y avoir de doute à cet égard; les expressions de Porphyre, *Calamis crescentibus*, sont formelles. Les médailles contorniates de Néron offrent la même particularité qui se retrouve encore dans le tableau de Sainte Cécile, de Raphaël, que ce peintre célèbre avait peut-être composé d'après quelque ancien monument ou bas-relief représentant un orgue. Or, si le clavier allait de droite à gauche, il paraît difficile de comprendre que la notation musicale n'ait

(1) Il y a déjà plusieurs années que M. Anders voulut bien nous faire remarquer la forme bizarre de ce poëme.

pas été écrite aussi de droite à gauche, et si ce dernier fait, indiquant son origine orientale, était prouvé, que deviendraient les travaux des érudits sur la musique des Grecs? Je me garde bien de vous présenter trop sérieusement ces conjectures : je sais qu'elles ne sont pas encore suffisamment appuyées sur des textes positifs et des études approfondies. Cependant j'appelle toute votre attention sur ce point, qui ne saurait être trop tôt éclairci. F. Danjou.

(La suite à un prochain numéro.)

CURIOSITÉS MUSICALES.

MUSIQUE A COUPS DE CANON.

La nombreuse et spirituelle série des *Robert-Macaires* vient de s'enrichir d'un tableau, dont l'absence laissait un vide bien sensible dans les métamorphoses de cet inépuisable protée de notre époque. Robert Macaire, le digne représentant de chaque état, de chaque profession, le type vivant de la société actuelle, avait jusqu'ici négligé la musique. Dans un temps de mélomanie universelle il était indispensable de combler cette lacune. Macaire l'a senti, il répare enfin sa faute d'une manière éclatante. Devenu musicien de subite inspiration, il s'élance au pupitre du directeur, et c'est comme chef d'orchestre qu'il débute dans sa nouvelle carrière.

Pour Macaire la romance ne pouvait avoir que peu d'attraits. Éclipser par des fioritures et des roulades quelques chanteurs à la mode serait un mérite au-dessous de lui. En homme qui connaît son monde, il vise aux grands effets. Ce sont des masses qu'il lui faut pour exécuter de la *musique pyrotechnique, charivarique et diabolique.*

Le voilà donc à la tête de sa bande infernale, agitant d'une main le bâton pour battre la mesure, tenant de l'autre une baguette destinée à frapper les grands coups d'effet, en faisant jouer un instrument monstre, vulgairement appelé canon.

Car si Macaire dédaigne la science, s'il méprise la fugue, il affectionne le *canon*..... charge à poudre, bien entendu. *C'est plus ronflant*, dit-il, *et surtout plus facile.*

« Habitués des cabarets, cafés borgnes, chefs d'établissements coulés, directeurs de concerts en plein vent, propriétaires de jardins déserts, Macaire serait votre dieu s'il enfonçait Strauss et Musard comme il enfonce ses créanciers. »

Enfoncer Musard! comme si c'était chose facile d'enfoncer un homme dont le génie se montre toujours frais, toujours neuf, toujours inépuisable, et qui, à l'heure qu'il est, nous prépare des choses *inouies*. Voyez plutôt ce qu'on nous annonce pour le carnaval prochain :

» On parle d'un quadrille intitulé le *Café Musard*, où l'on entendrait le cliquetis cadencé des assiettes et des fourchettes, le brouhaha de la conversation, l'explosion du champagne, en un mot, tout le bruit d'un souper de carnaval. » Quel prodige! enfoncez donc un homme qui dispose de pareilles ressources et qui a encore en réserve derrière lui tout ce qui est capable de frapper le tympan d'une oreille vivante. Si Musard n'a pas encore employé le canon (je parle toujours du canon chargé à poudre), c'est, à coup sûr, qu'il n'en aura pas voulu. Idée vulgaire et facile, en effet, que ces tubes fulminants employés dans la symphonie! A quoi pensiez-vous, M. Macaire, en rabâchant une idée déja conçue et exécutée il y a bien des années? Tant que Musard pourra être original, il dédaignera de se faire imitateur; quand tous ses moyens seront épuisés (ce qui n'arrivera pas de sitôt), il pourra recourir au canon; mais alors il fera un pas en arrière, il rétrogradera au moins de cinquante ans. Car l'emploi du canon, canonnant en musique, date de 1788.

Ce fut un Italien qui le premier tenta cette innovation. C'est le célèbre Sarti qui réclame l'honneur des concerts pyrotechniques. Appelé, en 1784, à St-Pétersbourg, en qualité de maître-de-chapelle, il y organisa un orchestre formidable, pour donner à son bénéfice un grand concert spirituel. Mais ce fut surtout en 1788, lors de la fête célébrée pour la prise d'Okzakow, qu'il dépassa tout ce qu'on avait entendu dans la capitale du Nord. Il composa un grand *Te Deum* qui fut exécuté dans le château impérial par une nombreuse réunion de chanteurs et d'instrumentistes, auxquels se joignit un orchestre de cors russes. Pour augmenter l'effet de cette musique grandiose, Sarti fit placer dans la cour du château des canons de différents calibres, dont les coups, tirés en mesure à des intervalles donnés, formaient la basse de certains morceaux.

Cette musique étrange, on le pense bien, fit du bruit et trouva de l'écho en Allemagne, où Charles Stamitz, célèbre par son talent sur l'alto et la viole d'amour, exécuta, à Nurenberg, une grande musique vocale et instrumentale de sa composition, dont la pompe était relevée par l'accompagnement obligé de coups de canon.

En Russie, la tradition de Sarti n'a pas été perdue. Dans un ouvrage récent sur ce pays (1) on trouve la description d'un camp de plaisance, tenu en 1836 à Krasnoje-Selu aux environs de Pétersbourg. A la fin des manœuvres il y eut une grande parade qui se termina par un chant guerrier composé pour cette solennité. Cent vingt coups de canons, tirés simultanément, formaient l'introduction. Puis le chant fut entonné par la masse innombrable des chanteurs de tous les régiments, soutenus par toute la musique militaire, deux corps de trompettes et des tambours au nombre de seize cents. Des coups de canons, tirés régulièrement, battaient la mesure.

Voilà, j'espère, une musique monstre qui n'a pas eu sa pareille, et que l'orchestre de Robert Macaire n'éclipsera pas facilement. A.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION.

Distribution des prix pour le cours d'études de l'année 1838.

Il y avait foule, dimanche dernier, dans la grande salle du Conservatoire; un nombreux et brillant auditoire s'y était donné rendez-vous pour assister à la distribution des prix de l'année scolaire 1838. La séance était présidée par M. Kératry, vice-président de la commission des beaux-arts, à qui le fauteuil était dévolu par l'absence du ministre de l'intérieur, et l'indisposition de M. de Choiseul. Après le discours d'usage et la distribution des prix (dont nous ne parlerons pas, puisque nous avons donné au mois d'août dernier les noms des élèves qui ont obtenu des prix dans les diverses classes de l'établissement), a eu lieu un concert où se sont fait entendre quelques-uns des jeunes lauréats. Ce concert nous a semblé beaucoup trop instrumental et infiniment peu vocal : deux airs seulement contre neuf morceaux d'orchestre. Pourquoi n'avoir pas cherché à rompre la monotonie des solos par un duo ou un trio? Pourquoi, à côté de Mlle Dobré, n'avons-nous pas entendu Mlles Barthélemy et Guichard? Serait-ce parce que la première chante à l'Opéra, et la seconde, à l'Opéra-Comique? Cette raison n'en serait pas une pour nous; car, autrement, Mmes Gras et Nan ne devraient jamais se faire entendre au Conservatoire, puisqu'elles sont attachées l'une et l'autre à notre première scène lyrique. De

(1) *Souvenirs de Russie*, par Meyer (en allemand), Hambourg, 1838. T. I, p. 504.

Digitized by Google

ce faux calcul, résulterait, d'ailleurs, un autre inconvénient plus grave encore : c'est que le chant semblerait condamné à rester dans un état d'infériorité aussi funeste à l'intérêt des théâtres qu'à celui du Conservatoire. Cette position serait d'autant plus fausse, que les classes du Conservatoire renferment un grand nombre de chanteurs distingués, qui attendent avec impatience le jour où le public, par son approbation, leur tiendra compte de leurs dispositions et de leurs études.

Quoi qu'il en soit, nous avons entendu à ce concert une infinité de solos d'instruments : solos de flûte, de violoncelle, de cor à pistons; solos de hautbois, de clarinette, de violon, voire même de trombonne. Il ne manquait que l'ophicléide et la trompette pour avoir une revue complète des différentes armes de l'orchestre. Et qu'a-t-on opposé à ce formidable bataillon? Deux seuls airs; à la vérité, l'un d'eux a été chanté par Mlle Dobré, jeune et jolie personne, à qui, nous n'en doutons pas, tout le camp opposé aurait bien volontiers rendu les armes.

L'orchestre, qui était dirigé par M. Leudet, premier prix de violon de 1831, a commencé le concert par une ouverture de M. Dancla. Ce morceau, consciencieusement écrit, nous promet un compositeur de plus dans cette pépinière si riche déjà en talents, qui malheureusement ne peuvent parvenir à se produire.

Mlle Pasquier et M. Duvernoy se sont fait remarquer dans un duo de piano par une exécution à la fois brillante et irréprochable comme netteté et précision. Nous aurions désiré seulement que cette qualité précieuse, qui empêche l'auditeur de rester froid, se retrouvât chez eux à un degré plus élevé.

En général, tous les jeunes instrumentistes qui se sont fait entendre nous ont prouvé que les prix du Conservatoire ne sont pas une récompense banale décernée à la légère; tous font honneur à l'excellente école dont ils sortent. Mlle Dobré a chanté l'air de Fernand Cortès : *Je n'ai plus qu'un désir*, avec autant d'âme que de goût. Sa prononciation est bonne et sa voix a beaucoup de charme; toutefois elle nous a semblé être moins bien disposée qu'au concours de chant où elle obtint le premier prix avec le même morceau. M. Chartrel, dans un air de Mercadante, nous a fait entendre une belle voix et une excellente méthode. Nous lui conseillerons seulement de soigner davantage sa prononciation.

Somme toute, et malgré l'ordonnance peu heureuse du concert, la séance, qui a été terminée par une scène de Démocrite amoureux, a fait plaisir. Nous demanderons seulement pourquoi les seconds prix de comédie ont eu la préférence sur les seconds prix de chant. T.

THÉATRE ROYAL DE BRUXELLES.

Première représentation de LOUIS DE MALE,

Grand-opéra en 4 actes, musique de M. de Pellaert.

Un succès non contesté, succès qui honore l'auteur et le pays qui l'a vu naître, vient de couronner les efforts de M. de Pellaert dans une composition de larges dimensions. Cet amateur s'est déjà fait connaître pour un homme de talent par plusieurs opéras, tous représentés à Bruxelles, notamment par un *Faust*, en trois actes, qu'il avait écrit pour Chollet et pour Mme Prévost, et qui a été accueilli en 1833 par des applaudissements unanimes.

Louis de Mole est un sujet historique puisé dans l'histoire de Flandre; la scène est à Bruges, et nous offre le spectacle de la révolte des Flamands contre leur prince, en 1382. Il y a beaucoup d'inhabileté dans la conduite de ce qu'on est convenu d'appeler le *poëme* : de tels ouvrages ne peuvent être bons quand ils sont des coups d'essai, car ils exigent de l'expérience qui ne se peut acquérir qu'à la scène.

Les qualités qui distinguent la musique de M. de Pellaert sont un chant facile, des modulations hardies, peut-être un peu trop multipliées, et une instrumentation fort brillante qui décèle l'instinct des effets et de l'acquit. Dans le premier acte, on remarque plusieurs morceaux d'une bonne facture scénique, entre autres un trio bien fait. Dans le finale du second acte, M. de Pellaert a employé d'une manière heureuse un air populaire qui se chantait à Bruges dès le moyen âge, dont la mélodie est originale.

Le troisième acte renferme plusieurs morceaux où l'intérêt de la scène est bien exprimé. Dans le quatrième, on a remarqué particulièrement un trio sans accompagnement.

Il serait à désirer que l'auteur de cet ouvrage pût essayer ses forces à Paris, sur quelqu'un des théâtres lyriques, où les succès ont plus de retentissement que dans sa patrie.

FÉTIS.

NOUVELLES.

*** Le début de M. *Candia*, dans *Robert*, paraît toujours définitivement fixé au 28 novembre.

*** La remise de *Benevenuto Cellini*, affichée mercredi dernier, a encore été retardée par une grave indisposition de Massol.

*** Nous sommes heureux d'annoncer que la santé de madame Damoreau s'améliore de jour en jour, et qu'elle reparaîtra prochainement dans le *Domino noir*. Le *Brasseur de Preston* attire toujours la foule à l'Opéra-Comique. On mettra incessamment en répétition à ce théâtre un opéra en trois actes de MM. Scribe et Halévy pour madame Damoreau. Cette pièce sera suivie d'un autre opéra en un acte, qui est dû à MM. Scribe, Paul Duport et Halévy, et dans lequel Chollet joue le principal rôle.

*** Le théâtre de la Renaissance, qui ne peut offrir dans ce moment au public du dimanche qu'un drame dans toute sa nouveauté, donnera demain *Ruy-Blas*. Le lendemain lundi, sera joués *Lady Melvil*, pièce lyrique, dont les représentations continueront, la semaine prochaine, d'alterner avec ce drame. La jolie Mme Thillon est de plus en plus applaudie; déjà elle est l'actrice favorite des Parisiens. On s'occupe à ce théâtre de deux ouvrages lyriques : *Perugino*, de MM. Mélesville et Maupou, et un second en deux actes, de MM. *Mélesville* et *Carafa*; le titre de ce dernier est encore un mystère. Après ces deux opéras, un ouvrage en deux actes, *la Jacquerie*, dont la musique est attribuée à notre ancien collaborateur, M. *Mainzer*, sera représenté sur ce théâtre. Nous ne pourrions assez insister sur la nécessité de laisser au théâtre de la Renaissance toute latitude pour les genres divers des œuvres lyriques qu'il voudra représenter. Cette nouvelle scène ouverte à l'art musical, qui, à ses propres risques et périls, lutte contre les théâtres subventionnés, a besoin pour se soutenir, de la *plus grande liberté* dans le choix et la forme des ouvrages. Nous comptons sur l'assistance éclairée de M. le ministre de l'intérieur, qui a si souvent montré de bonnes dispositions pour assurer la prospérité de la musique dramatique.

*** Le concert de *M. Berlioz* aura lieu aujourd'hui au Conservatoire, à deux heures. Mlle d'Heanin s'étant trouvée subitement indisposée, la scène d'Alceste de Gluck a été remplacée par la cavatine de Benvenuto Cellini, chantée par madame Dorus-Gras et par l'air d'Ascanio, chanté par madame Stoltz. M. Berlioz n'étant pas encore remis de l'indisposition qui le retient chez lui depuis quelques semaines. M. Habeneck a bien voulu se charger de diriger l'orchestre à sa place.

*** Le concert de M. de Bériot et de mademoiselle Pauline Garcia aura lieu à l'Opéra le samedi 15 décembre.

*** M. Ghys donnera incessamment un concert au théâtre de la Renaissance.

*** M. Rosenhain est de retour à Paris.

*** Le célèbre violon Ole-Bull doit arriver prochainement à Paris, venant de Copenhague.

*** On nous annonce la prochaine arrivée à Paris de Louis Hesse, organiste de Breslau, qui jouit en Allemagne d'une belle réputation et qui a publié un assez grand nombre de compositions pour l'orgue.

*** Thalberg a donné un concert à Vienne le 18 de ce mois.

*** Liszt est parti pour Constantinople.

Digitized by Google

*** C'est jeudi prochain qu'aura lieu dans les salons de M. Tresseur, rue du Sentier, 18, la première soirée musicale donnée par MM. Elwart, Fessy, Remusat, Singer, Rignault et Durier. Ces artistes, connus et aimés du public, se sont réunis pour fonder un enseignement musical et des cours réguliers ; ils méritent et obtiendront, nous n'en doutons pas, un succès complet. Le programme de leur première soirée musicale est d'un bon augure pour l'avenir, quoique nous regrettions de n'y pas voir figurer quelques noms classiques comme ceux de Mozart ou de Beethoven. Voici ce programme, qui est d'ailleurs très-varié et piquant. PREMIÈRE PARTIE. 1. Fragments du premier sextuor de Mayseder, exécutés par MM. Singer, Delaffre, Singer aîné, Le Prevost, E. Rignault et Durier. 2. Air de *Marino Faliero* (Donizetti) chanté par Mme Anna Widemann. 3. Duo pour piano et hautbois, composé et exécuté par MM. Fessy et S. Verroust. 4. *Stances à l'Éternité*, musique de M. C. Delsarte, scène de la barque à Caron de l'*Alceste* de Lulli (1688), chantées par M. Alizard. 5. Fantaisie pour le violoncelle (Franchomme) exécutée par M. E. Rignault. 6. *Qu'on est heureux quand on cesse d'être amoureux*, chansonnette, suivie de la *Déménagomanie* d'Amédée de Beauplan, chantée par M. Chaudesaigues. — DEUXIÈME PARTIE. 1. Air chanté par M. Ponchard. 2. Duo pour deux flûtes, sur des motifs de la *Norma*, composé par M. Remusat aîné, et exécuté par l'auteur et son frère. 3. Air chanté par Mlle Élisa d'Hennin. *Les trois Anges gardiens*, chansonnette, et *le Chalumeau*, romance, avec accompagnement de hautbois par M. Verroust, musique de M. A. Elwart, chantée par Mlle Élisa D'Hennin. 4. Air varié pour le violon, composé et exécuté par M. Singer. 4. *Chagrin et Plaisir*, chansonnette, suivie du *Journal chez la Portière*, scène comique de M. Charles Plantade, chantée par M. Chaudesaigues.

*** Dans le nombre des objets vendus avant-hier par suite du décès de l'aéronaute Robertson, se trouvait le *tamtam*, dont les sons déchirants produisirent un effet si universel aux funérailles de Mirabeau. Cet instrument, alors presque inconnu en France, a été adjugé pour la somme de 650 francs.

*** M. Mainzer vient de publier un volume intitulé : *Souvenirs de voyages*. Nous rendrons compte incessamment de cet ouvrage intéressant, dont *le Temps* a donné déjà en extrait, sous le titre de : *Les Couvents sur les bords du Danube*.

*** Nous annoncerons sous peu de jours un Album des harpistes, qui sera publié chez Étienne Challiot. Les meilleurs professeurs concourront à le former.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** La persévérance avec laquelle la *Gazette Musicale* a stigmatisé la mauvaise musique commence à porter ses fruits. Nous avons sous les yeux plusieurs programmes de concerts donnés en province dans lesquels nous remarquons un très-bon choix de musique et l'absence de toutes les fantaisies, caprices, variations qui ont trop longtemps été à la mode. A Rouen, par exemple, au concert que M. Lagarde donnera le 2 décembre, on annonce la *Symphonie en ut mineur*, le *trio de Joseph*, le *duo de la fausse Magie* et quelques autres bons morceaux. Nous pourrions citer plusieurs autres exemples de cette réaction contre la musique qui n'est que *difficile* et dont le public commence à faire justice.

*** *Rouen.* — Lafeuillade vient d'aborder sur le théâtre de Rouen le beau rôle de *Robert-le-Diable*. Il s'établit entre lui et l'autre ténor, Andrieux, une rivalité qui tourne au profit du public. Ainsi Andrieux a riposté aussitôt par les *Huguenots* ; ces deux chanteurs ont leurs partisans et méritent d'en avoir.

*** Le *Courrier de Bordeaux* rend compte d'une soirée musicale dans laquelle M. Garreau, violoncelliste, M. Ricciardi, ténor, et surtout madame Vigano, cantatrice, ont obtenu un grand succès. — Mais quand le journaliste ajoute que madame Vigano a été admirable dans *Mire dans mes yeux tes yeux*, ou dans la *Folle*, nous regrettons que cette dame, qui a réellement un talent distingué, n'en fasse pas un usage plus sérieux, et que les œuvres de Weber, de Schubert, de Meyerbeer ou de Mozart ne trouvent pas place dans des pareilles réunions.

*** *Mulhouse.* — M. Neukomm poursuit le cours de ses voyages et, chemin faisant, il trouve l'occasion d'associer son nom à de bonnes œuvres.. Le dimanche 18 novembre, ce grand artiste était à Mulhouse, où il a donné, avec la famille Stockhausen, un concert spirituel au bénéfice des pauvres.

*** *Grenoble.* — Le *Pré aux Clercs*, *Zampa*, la *Double Echelle*, forment le répertoire musical du théâtre de cette ville. Si l'exécution n'est pas irréprochable, au moins y a-t-il dans le choix de ces ouvrages une preuve du goût que nous devons signaler.

*** *Avignon.* — Le *Chalet* vient d'être représenté avec beaucoup de succès dans cette ville. M. Lacroix, dans le rôle de Max, et madame Seymour dans celui de Betty, ont été très applaudis.

*** *Toulon.* — Le théâtre de Toulon a rouvert d'une manière assez éclatante. On dit beaucoup de bien du ténor, Chemelser, qui s'était fait connaître à Alger, et qu'on représente comme un artiste doué de grands moyens et plein d'avenir. On parle aussi d'une cantatrice, Mme Castelly Arnoud, qui s'est fait applaudir dans *Robert*, *le Pré aux Clercs*, *la Dame blanche*, etc.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** On écrit de Vienne, le 3 novembre : « Mozart, en composant ses grandes musiques vocales et notamment ses opéras, avait l'habitude d'en faire d'abord un brouillon rapide, où les parties du chant se trouvaient à peu près en entier, mais l'accompagnement seulement en abrégé, sur deux lignes qui étaient surchargées de notes, et où par-ci par-là quelques lettres initiales indiquaient les instruments pour lesquels les phrases esquissées devaient être développées. M. Anastase André, conseiller aulique et maître de chapelle du prince d'Esterhazy, qui, en 1799, acquit de la veuve de Mozart tous les manuscrits laissés par cet illustre compositeur, a trouvé parmi ses papiers le brouillon d'un opéra séria en italien, intitulé *Zaïde*. Par un travail assidu et opiniâtre, M. André est parvenu à déchiffrer ce brouillon presque illisible et à établir la partition complète de *Zaïde*. Cette partition, réduite pour le piano, va être publiée à Offenbach-sur-le-Mein.

« Le 22 novembre, fête de la sainte Cécile, six cents musiciens et amateurs exécuteront dans l'église du Saint-Augustin, paroisse de la cour, une nouvelle grande messe composée par un jeune homme âgé seulement de dix-neuf ans, doué d'un talent très-remarquable, et qui a été maître de chapelle d'un membre de la famille impériale. Ce jeune homme a composé son œuvre dans la maison de correction de notre ville, où il se trouve détenu par suite d'un délit qu'il a eu le malheur de commettre l'année dernière. Ce sont les artistes dont il était autrefois le chef qui ont conçu l'idée de faire exécuter cette messe à l'église du Saint-Augustin le jour où LL. MM. et la cour ont l'habitude d'y assister au service divin, dans l'espoir que cette composition qui, au dire de tous les connaisseurs, se distingue autant par l'originalité et la hardiesse des mélodies que par la puissance de l'harmonie, attirera sur le jeune auteur l'attention de l'empereur, et lui vaudra la remise du restant de son emprisonnement, qui est d'environ quatorze mois. »

*** On écrit de Munich, le 16 novembre :

« M. le baron François-Zacharie de Poissl, jeune homme appartenant à une des familles les plus anciennes et les plus illustres de la Bavière, fils de M. le comte de Poissl, actuellement premier chambellan du roi et intendant de la chapelle-musique de la cour de Munich, vient de s'engager en qualité de premier ténor au théâtre royal de l'Opéra allemand de notre ville. M. Poissl, qui possède une voix sonore, agréable et d'une étendue peu commune, a contracté cet engagement sous le nom supposé de Weidmann ; il a choisi pour ses débuts l'opéra d'*Otello*, de Rossini, et ceux de *Zampa* et *Fra Diavolo*, d'Auber. Ce jeune gentilhomme, qui a hérité l'année dernière d'une grande fortune du côté de sa mère, et qui a fait ses études à l'Université de Wurzbourg, se destinait d'abord à la robe ; c'est son goût et son amour pour l'art qui seuls l'ont décidé à entrer dans la carrière théâtrale. M. le baron de Poissl, père du jeune ténor, a été pendant longtemps intendant des théâtres royaux de Munich. Il a composé un grand nombre d'*opera*, d'*oratorio* et de *ballets*, qui ont été représentés par beaucoup de théâtres de l'Allemagne.

*** *Bruxelles.* — Le nouveau maître de ballets du théâtre de Bruxelles, Albert, déploie beaucoup d'activité, il a monté en *trois jours* un divertissement destiné au grand opéra en quatre actes de M. de Pellaert, *Louis de Mâle*, et il prépare un ballet intitulé *Conrad*, ou la *Reine du harem*.

*** Mlle Méquillet est arrivé à Naples vers les derniers jours d'octobre. Nourrit lui a fait un accueil très-bienveillant, et lui a donné les encouragements les plus flatteurs. Ce qu'on a dit sur la maigreur de Nourrit depuis qu'il est en Italie n'est pas un conte fait à plaisir. Les contrariétés, le travail, peut-être aussi l'ambition, mais l'ambition noble et juste, ont déterminé cette subite métamorphose dans sa personne. Ses vicissitudes, comme on le sait, n'ont pas cessé depuis Polyeuctes. En désespoir de cause, et comme pis-aller, il a accepté pour son début le *Juramento* de Mercadante. C'est une partition un peu froide, mais le talent de Nourrit lui donnera la chaleur que le musicien n'a pas pu lui communiquer. Nous avons déjà dit que le début de notre célèbre ténor a du avoir lieu du 15 au 20.

Digitized by Google

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Pour paraître le 1er décembre.

Album des Pianistes.

Morceaux nouveaux et inédits, ornés des portraits de MM. Chopin, Thalberg, Liszt, Doehler, Osborne et Méreaux.

CONTIENDRA :

N. 1. Scherzo, par THALBERG, œuvre 27.
2. Trois valses brillantes, par CHOPIN, œuvre 34.
3. Fantaisie sur des motifs de The Gypsy's Warning; par DOEHLER, œuvre 27.
4. Chant du Cygne, de Schubert, par LISZT.
5. Fantaisie et Variations sur des motifs de Guido et Ginevra par OSBORNE, œuvre 29.
6. Fantaisie sur une mazurka de Chopin, par A. MÉREAUX, œuv. 44.

Prix, très-élégamment relié et orné de 6 portraits, net 20 fr.

Benvenuto Cellini,

Opéra semi-seria en deux actes, musique de

HECTOR BERLIOZ.

N. 1.	*Sérénade* chantée par M. Duprez.	2 »
2.	*Cavatine* chantée par Mme Dorus-Gras.	3 »
3.	*Trio* chanté par MM. Duprez, Massol et Mme Dorus-Gras.	9
4.	*Romance* chantée par M. Duprez.	3 75
5.	*Air* chanté par M. Massol.	4 50
6.	*Duo* chanté par M. Duprez et Mme Dorus-Gras.	6 »
7.	*Air* chanté par M. Sarda.	2 »
8.	*Air* chanté par Mme Stoltz.	4 50
9.	*Air* chanté par M. Duprez.	4 50

PUBLIÉE PAR LA SOCIÉTÉ MUSICALE.

Pour paraître le 1er décembre.

ALBUM

De romances et nocturnes avec accompagnement de piano.

PAR

Auguste Panseron.

Cet Album contiendra :

1. Si vous avez une mère ; romance.
2. Kelly ; tyrolienne.
3. On sonne l'Angélus ; nocturne.
4. Notre-Dame des Grèves ; ballade.
5. Te parle-t-il de moi ? romance.
6. La Jeune Fille de Tosiarelle ; romance.
7. L'Exigeant ; chansonnette.
8. L'Heure des heureux de ce monde ; nocturne.
9. La Veille des vacances ; chansonnette.
10. L'Apparition ; romance.
11. Le Lido ; nocturne.
12. L'Espiègle ; chansonnette.

Très-élégamment relié, orné de 12 lithographies, prix : 12 francs net.

PUBLIÉE PAR DELAHANTE.

ADAM.	Le Brasseur de Preston, opéra-comique. Ouverture.	5 »
	N. 1. Chœur : Allons, du courage.	3 »
	2. Air avec chœurs chanté par M. Chollet : Quand je suis heureux.	5 »
	2 bis. La même sans les chœurs.	4 50
	3. Air chanté par Mlle Prévost : Monsieur Robinson.	3 75
	4. Duettino chanté par Mlle Prévost et M. Chollet : Pardon, pardon.	3 »
	5. Rondo. Joli brasseur, chantée par M. Chollet.	3 75
	6. Duo chanté par Mlle Prévost et M. Chollet.	6 »
	5 bis. Irlandaise extraite du duo, chantée par M. Chollet : Montagnarde.	2 »
	7. Chœur de soldats : Voici l'heure.	6 »
	8. Chansons militaire chantée par M. Henri : Un franc luron.	3 »
	8 bis. La même, pour voix de ténor.	3 75
	9. Trio chanté par Mlle Prévost, MM. Chollet et Henri : Il fait d'un vrai soldat.	7 50
	10. Chœur. Le clairon sonne.	3 »
	11. Air chanté par Mlle Prévost : Là bas.	3 »
	12. Air du Cheval, chanté par M. Chollet.	3 75
	13. Quatuor chanté par MM. Valteau, Jacques, Delcuse et Haussard : Pour récompenser.	3 »
	14. Chœur. Honneur, honneur.	3 »
	15. Couplets chantés par M. Henri : Si j'avais.	2 »
	15 bis. Les mêmes, pour voix de ténor.	2 »
	16. Romance chantée par Mlle Prévost, MM. Chollet et Henri : Pour sauver sa vie.	2 »
	16 bis. La même voix seule en *si* bémol.	2 »
	17. Duettino chanté par Mlle Prévost et M. Chollet : Ah ! pour nous quel bonheur.	4 50

PUBLIÉE PAR MADAME LEMOINE ET COMPAGNIE.

CLAPISSON.	La Figurante, partition.	200 »
—	Parties d'orchestre.	200 »
MUSARD.	1 et 2. Quadrille de la Figurante pour orchestre. Chaque.	7 50
—	Les mêmes en quintetti, piano à deux et quatre mains, pour 2 violons, 2 flûtes, deux flageolets, 2 cornets à piston. Chaque.	4 50
J.-B. DUVERNOY.	3e et 4e Quadrille de la Figurante pour le piano. Chaque.	4 50
LOUIS.	Les Fleurs d'hiver, recueil de valses avec accompagnement de violon *ad libitum*.	6 »
—	Une Soirée à Baden, pour piano et violon concertants.	8 »
—	Les Souvenirs du Loiret, 2 quadrilles pour piano et violon — Chaque.	4 50
—	Les mêmes, à quatre mains.	4 50
—	Les Champenoises, quadrilles pour piano à deux et à quatre mains. Chaque.	4 50
DUPUIZET.	Les mêmes en quintetti, pour 2 violons, 2 flûtes et 2 cornets. Chaque.	2 50

PUBLIÉE PAR MARTIN.

CH. CHAULIEU.	Méthode de piano, divisée en six mois d'études, doigtés pour les petites et les grandes mains.	20 »
HENRI BERTINI.	Op. 125. Rondino espressivo sur la romance favorite, la Mère du Chasseur.	6 »
P. CHERET.	Le Souvenir, scène et air pour voix de mezzo soprano.	5 »
—	Le Voile égarée, scène et air pour voix de contralto.	5 »
—	Le même pour soprano.	5 »
—	La Femme aimée, romance.	2 »

PUBLIÉE PAR RICHAULT.

MUSARD.	Quadrilles sur le Perruquier de la Régence pour orchestre. Chaque.	9 »
CARRAUD.	Quadrille sur le même opéra.	7 50
—	Les Souvenirs du pays, quadrille sur des motifs de Schubert, Kurschmann, Burgmuller, pour orchestre, avec musette.	7 50
	Les mêmes Quadrilles pour piano à deux et quatre mains, en quintetti et en duos. Chaque.	4 50

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 14 et 16, rue du Cadran.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 47 bis.

ANNONCES : 1 FR. LA LIGNE. *Supplément.*

A dater du 1er janvier 1839, la* Gazette Musicale *paraîtra* deux fois *par semaine, le DIMANCHE et le JEUDI. Le prix de l'Abonnement ne sera pas augmenté.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France;

PARIS, JEUDI 29 NOVEMBRE 1838.

Nous joindrons aux suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

La première des séances de MUSIQUE DE CHAMBRE offertes à MM. les abonnés de la GAZETTE MUSICALE aura lieu le 16 décembre. MM. les abonnés de province et de l'étranger peuvent céder leur droit d'entrée à une personne habitant Paris.

A NOS ABONNÉS.

La *Gazette musicale* comptera bientôt cinq années d'existence : le succès qu'elle a obtenu, les marques nombreuses de sympathie qu'elle a reçues, nous imposaient le devoir de témoigner notre reconnaissance aux vrais amis de la musique, qui se sont ralliés à notre drapeau. On a pu déjà se convaincre que nous ne voulions reculer devant aucun sacrifice pour rendre ce recueil digne de la haute mission qu'il doit remplir. D'abord nous avons mis tous nos soins à améliorer la rédaction, qui sera de plus en plus spéciale, variée, et instructive; puis, nous nous sommes décidés à paraître deux fois par semaine, à dater du 1er janvier, cette disposition nous permettant de traiter avec plus de développement de grandes questions de théorie et d'histoire de la musique, qui, jusqu'alors, n'avaient pu trouver place dans nos colonnes; enfin nous avons voulu ménager à nos abonnés une surprise qui leur sera, nous en sommes sûrs, très-agréable. Cette surprise consiste dans l'offre d'un ouvrage immense et unique, entrepris spécialement pour les abonnés de la *Gazette musicale*, et dont ils auront *exclusivement* la jouissance. Cet ouvrage, que nous appellerons *Archives curieuses de l'histoire de la musique*, contiendra une suite de morceaux de différents genres et de diverses époques, depuis les compositions informes d'Adam de la Hale, jusqu'aux opéras de Meyerbeer; depuis la messe exécutée au sacre de Charles V jusqu'aux messes de M. Cherubini; enfin depuis les pièces de Luth et de Virginal du seizième siècle, jusqu'aux sonates de Beethoven. Ce recueil sera divisé en trois parties, comprenant la *musique sacrée*, la *musique dramatique*, la *musique de chambre*. Chaque mois les abonnés de la *Gazette* recevront une livraison destinée *exclusivement* pour eux, cette collection ne devant point *être vendue*. En faisant pour nos souscripteurs ce nouveau sacrifice, nous sommes non-seulement guidés par le désir de leur donner un témoignage de notre gratitude, mais encore par la pensée que cette publication produira le plus grand bien, en popularisant tous ces chefs-d'œuvre enfouis dans les bibliothèques, et dont quelques érudits ont seuls profité jusqu'à ce jour.

MAURICE SCHLESINGER.

SOMMAIRE.—Troisième lettre sur l'état actuel de la musique en Allemagne, par Fétis. — Observation sur un arrêté de ministre de l'instruction publique, par Ad. de La Fage (2e article). — Revue critique. Marguerite, par Ad. Boieldieu. — Nouvelles. — Annonces.

TROISIÈME LETTRE

SUR L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE,

Bruxelles, 10 novembre 1838.

Monsieur,

L'organisation de l'Allemagne, en divers états grands et petits, indépendants l'un de l'autre, a, sous le rapport de son influence sur les sciences et les arts, beaucoup d'analogie avec ce qu'on remarque en Italie. Deux grandes puissances (la Prusse et l'Autriche) s'étendent sur la partie la plus considérable de l'antique Germanie; viennent ensuite la Bavière, la Saxe, le Hanovre, le Wurtemberg, et les grands duchés de Weimar, de Hesse-Cassel, de Hesse-Darmstadt, de Saxe-Gotha, de Bade, et, de plus, quelques grandes villes indépendantes, telles que Hambourg et Francfort. Les capitales de chacun de ces états sont autant de petits centres d'activité intellectuelle ou artistique : que dis-je? chaque royaume, chaque principauté renferme dans son sein plusieurs villes d'où partent des rayons de ce grand foyer de savoir et de conception. Ainsi Prague est, dans la Bohême, presque la rivale de Vienne pour la musique; ainsi les arts de la Prusse ne fleurissent pas seulement à Berlin, mais à Breslau et à Magdebourg; si Dresde se distingue par sa cour élégante, ses concerts, son théâtre et sa belle galerie de tableaux, Leipsick offre, par la réunion des savants professeurs de son université, de ses artistes, et par son activité littéraire, un des plus intéressants spectacles de l'Allemagne. Les points les plus obscurs en apparence de ce remarquable pays renferment toujours quelque homme de mérite, et je ne connais guère de ville, de bourg ou de village au delà du Rhin, qui n'ait produit quelque théoricien, quelque compositeur, quelque organiste dont le nom est honorablement cité dans l'histoire de la musique. Là, il n'est pas besoin qu'on soit placé dans la capitale du pays pour acquérir de la valeur : tout ce qui est bon est bon, de quelque part qu'il vienne, et dans quelque position que soit celui qui en est l'auteur.

En France, il n'en est point ainsi. Si les étrangers éprouvent un étonnement mêlé d'admiration à l'aspect de tout ce que Paris renferme d'hommes éminents dans les sciences et dans les lettres, d'artistes du plus beau talent dans tous les genres, et de ce sentiment ou plutôt de cet instinct du beau qui se trouve dans presque toutes les classes de la société, et qui fait de la population parisienne la plus apte à juger avec goût; si, dis-je, l'étranger trouve dans cet ensemble le centre d'activité le plus étonnant qu'il y ait au monde, il lui faut, pour y arriver, traverser des cités plus grandes et plus populeuses que la plupart des villes d'Allemagne, mais dont les habitants semblent être plongés dans une sorte de léthargie. Si quelque âme généreuse, si quelque esprit actif s'est par hasard égaré parmi ces somnolentes existences, rien n'en révèle la présence, parce que, fatigué d'efforts infructueux pour animer ce qui l'entoure, l'homme de mérite finit par se condamner au silence ou par aller chercher le seul théâtre où son intelligence puisse s'exercer avec succès. De là vient qu'en partant de Vienne ou de Berlin, on ne dit point : *Je vais en France*, mais *je vais à Paris*, tandis qu'en nous acheminant vers le Rhin, nous disons que nous allons en Allemagne, certains que nous sommes de la trouver partout.

Il faut pourtant l'avouer : si toute la musique des Français semble être concentrée dans Paris; si, malgré leur importance, Lyon, Bordeaux, Marseille, ne produisent rien dans cet art qui ait du retentissement à Londres, Vienne ou Berlin, la France possède un immense avantage sur tous les autres pays par la renommée qui s'attache au nom de sa capitale jusqu'aux dernières limites du monde civilisé; car tout ce qui en sort acquiert, par cela seul, une importance qui est précisément le résultat d'une monstrueuse concentration. Je n'ai jamais aussi bien compris les conséquences des deux organisations si différentes de la France et de l'Allemagne que dans le voyage que je viens de faire en ce dernier pays. J'y ai eu l'explication d'un phénomène dont je ne saisissais point les causes : je veux parler de la situation précaire des compositeurs dramatiques allemands, du petit nombre de leurs productions, malgré la multiplicité des théâtres pour lesquels ils peuvent écrire, et du peu d'importance que leurs compatriotes eux-mêmes semblent y attacher. Il m'a été démontré que cette anomalie, chez un peuple si bien organisé pour la musique, et si sensible à ses accents, est le résultat inévitable de l'absence d'un point central dont l'importance donnerait du prix à tout ce qui en sortirait.

Ce que je connaissais des opéras de Spohr, de Marschner et de Lindpaintner m'avait inspiré le désir d'entendre exécuter les ouvrages entiers dans le pays qui les avait vu naître, et je ne doutais pas que je ne pusse commencer mes études et mes observations à ce sujet dès que je serais arrivé à Francfort. Mais pendant que je restai dans cette ville, on ne joua que des opéras français traduits; et M. Guhr, maintenant directeur du théâtre et de la musique, m'avoua qu'on n'y représentait guère autre chose. A Darmstadt, où la saison théâtrale allait recommencer, on préparait une traduction allemande de la *Straniera*, de Bellini, pour l'ouverture du théâtre Grand-Ducal. Le jour où j'arrivai à Carlsruhe, on jouait la *Muette de Portici*; à Stuttgard, c'était la *Juive*. Partout je retrouvais mes vieilles connaissances; jusque-là même qu'on me donna à Wisbaden *le Secret*, operette de ce pauvre Solié, dont les pâles compositions ne sont pas moins défuntes chez nous que sa personne. A l'égard des compositeurs allemands, c'était à croire qu'il n'en avait jamais existé. Enfin, Beethoven m'apparut dans tout l'éclat de son génie à Stuttgard, et je retrouvai Weber à Manheim; mais je n'entendis pas une note de Spohr, de Marschner, de Conradin Kreutzer, de Lobe, ni de Lindpaintner.

Causant avec ce dernier d'une singularité si déplorable, j'en reçus cette explication : « Mon cher monsieur, me dit-il, » un jeune musicien allemand, enthousiaste des beautés » merveilleuses d'un *Don Juan*, d'une *Flûte enchantée* ou » d'un *Fidelio*, ne rêve d'abord que gloire et que succès à » marcher sur les traces des immortels auteurs de ces chefs- » d'œuvres. Son esprit est dans une perpétuelle agitation jus- » qu'à ce qu'il se soit procuré le livret qui doit servir de base » à ses inspirations; mais à peine a-t-il mis la main à l'œuvre, » que tout change d'aspect, et que ses illusions se dissipent » douloureusement. La première vérité qui le frappe, c'est » que les entrepreneurs de théâtre n'attachent point de prix » à son œuvre, et qu'ils considèrent l'engagement de le faire » jouer comme une charge onéreuse plutôt que comme un » avantage. A-t-il enfin vaincu ces premiers obstacles; de » plus tristes déceptions viennent l'atteindre, car il avait » compté sur la sympathie de ses compatriotes; au lieu de » cela, il ne trouve que de l'indifférence. En général, ce » sont les rois qui donnent le ton dans les états de l'Alle- » magne, et nos princes n'ont d'estime que pour les opéras » qui nous viennent d'Italie ou de Paris, de Paris surtout; » car ce qui réussit dans cette ville nous paraît avoir reçu la » plus solide sanction du goût. Jamais un opéra allemand » n'obtient de ces succès d'éclat tels qu'on en voit chez vous;

Digitized by Google

» souvent ce n'est qu'après la mort de leur auteur qu'il » s'établit une sorte de religion en leur faveur. Ne savons-» nous pas que, pour tout éloge de *Don Juan*, l'empereur » Joseph II dit à Mozart qu'il y trouvait trop de notes, et que » le grand homme, indigné, osa lui répondre : « Qu'il y en » avait précisément autant qu'il en fallait. » Ne savons-nous » pas que *Fidelio* fut abandonné après la troisième repré-» sentation, et qu'on ne le reprit que plusieurs années après. » Si le *Freyschütz* a fait naître de l'enthousiasme, il ne faut » l'attribuer qu'au sujet de la pièce : le diable est partout » populaire, mais il l'est surtout chez une nation exaltée et » rêveuse. *Obéron* est aussi une belle composition, une con-» ception pleine d'originalité; *Euryanthe* fourmille de beau-» tés, et pourtant ces productions de l'auteur du *Freyschütz* » n'ont excité peu d'intérêt parmi nous.

» D'ailleurs aucune sorte d'indemnité n'est offerte à l'an-» teur d'un opéra pour son travail. La vente de quelques » copies de la partition est tout ce qu'il a droit d'en atten-» dre, si par hasard sa pièce est bien accueillie du public. La » dernière vérité dont le compositeur acquiert la conviction, » c'est qu'en supposant même qu'il obtienne des succès, le » théâtre ne le conduira qu'à l'hôpital. »

Que faites-vous là? dis-je à M. Lindpaintner, qui venait de me tenir le langage que je viens de traduire, en voyant sur son pupitre une composition nouvelle dont il était occupé. — Un opera, me répondit-il. — Comment! et ce que vous me disiez tout à l'heure? — Que voulez-vous? devenu maître de chapelle du roi de Wurtemberg, j'ai du pain pour ma famille : mais je n'ai que cela. Mon prince ne s'intéresse pas plus à mes ouvrages que le roi de Hanovre à ceux de Marschner, ou le duc de Hesse-Cassel à ceux de Spohr. Il me reste cependant un besoin d'artiste à satisfaire : ce besoin est celui de travailler : je fais cet opéra pour Vienne, où il doit être joué au mois de décembre, et je partirai dans huit jours pour aller le mettre à l'étude, quoi qu'il en doive être de son succès. — M. Lindpaintner est en effet, en ce moment, dans la capitale de l'Autriche, où l'on répète son ouvrage.

Suivant M. Guhr, homme d'esprit autant qu'artiste distingué, il est une autre cause à l'indifférence que le peuple allemand manifeste pour les opéras de ses compatriotes, « le » sujet de la plupart de ces pièces, dit-il, et surtout la ma-» nière dont il est en général traité par des littérateurs aussi » dépourvus de talent que d'expérience de la scène. Il ne faut » pas croire que la plus grande part du succès obtenu chez » nous par les opéras français appartienne à vos compositeurs: » c'est à M. Scribe et autres que la gloire en revient. Toutes » ces pièces, comparées à nos informes livrets, sont in-» téressantes et bien conduites, et c'est là ce qui charme no-» tre public. »

Il est possible qu'il y ait du vrai dans cette observation; je crois aussi que les remarques de M. Lindpaintner sont pleines de justesse. Mais je persiste à croire que ce qui manque à l'Allemagne, et ce qui ne pourrait exister à moins que toute son organisation s'écroulât, c'est une ville qui ait assez d'importance pour représenter à elle seule tout l'esprit allemand, tout le génie scientifique, littéraire et artistique de la nation, et vers laquelle se dirigerait tout étranger qui voudrait saisir d'un coup d'œil ce qu'il doit étudier aujourd'hui en détail sur toute la surface du pays. Nul doute que s'il y avait dans quelque partie de l'Allemagne une ville semblable, les produits allemands des sciences, des arts et de la littérature, se feraient jour dans le monde plus tôt qu'ils ne font aujourd'hui; qu'ils auraient plus de retentissement, et feraient perdre aux productions de la France une partie de leur influence. Mais outre qu'il est difficile de croire qu'une des capitales de l'Allemagne puisse jamais acquérir une telle suprématie, je ne pense point qu'il soit désirable que cela se réalise, dût la situation des compositeurs s'en améliorer beaucoup. Le caractère de sincérité qui donne tant de prix aux travaux des artistes, des savants et des littérateurs allemands, s'effacerait bientôt et ferait place aux faux semblants, à l'esprit de haine et d'envie, aux allures de coterie qui se mêlent à tout ce qui est bon dans un pays où il existe un centre unique d'activité intellectuelle. Quelles conditions plus heureuses pour le développement de l'originalité que ce calme et cet isolement où vivent en Allemagne la plupart des artistes et des savants? Quoi de plus favorable à la libre appréciation de leurs travaux que cette universalité de lumières répandue sur toute la surface du sol? L'art dramatique n'a d'éclat, il est vrai, qu'au milieu de nombreuses populations, des pompes de brillantes cours, du luxe et même des vices des plus grandes villes; mais au risque de ne produire qu'à de longs intervalles des œuvres immenses telles que *Don Juan* ou *les Noces de Figaro*, nous devons désirer que l'Allemagne reste ce qu'elle est, et qu'elle conserve encore longtemps sa puissante organisation sociale.

Dans la plupart des états de ce pays, c'est le prince qui se charge de subvenir à l'insuffisance des recettes pour couvrir les dépenses des théâtres, ou plutôt du théâtre royal du royaume ou du grand-duché; car, dans les villes de second ordre où il existe des spectacles, il n'y a que peu d'exception à cette règle générale. Dans de grandes villes libres, telles que Francfort ou Hambourg, ce sont des entrepreneurs ou des associations de riches négociants qui font gérer les théâtres pour leur compte. En général, ces entreprises sont ruineuses, quoique le personnel de la plupart des troupes d'opéras renferme peu d'artistes d'un mérite distingué.

J'avoue que la faiblesse de ces troupes m'a causé quelque étonnement dans plusieurs villes : par exemple, à Francfort, grande et belle ville, dont la population paraît aimer le théâtre, et qui passe, à juste titre, pour aimer la musique et la cultiver avec succès, je n'ai pas rencontré un seul chanteur qui ne fût des plus médiocres. Un jeune ténor, M. Dobrowsky, y est chargé du premier emploi, et joue tous les grands rôles des opéras de Meyerbeer, d'Auber, d'Halevy et des autres célébrités de notre temps. Le timbre de sa voix est agréable, mais il ignore lui-même ce qu'elle pourrait avoir de puissant s'il savait s'en servir. Il chante avec négligence et joue avec froideur. M. Dettmer, première basse, possède aussi un assez bel organe, mais il a si peu de connaissance, je dirai même d'intelligence de la musique, qu'il est dans une perpétuelle incertitude sur ce qu'il fait, et qu'il n'ose déployer les avantages de sa voix. Ce sont ces deux acteurs qui m'ont régalé des rôles principaux du *Gustave* de M. Auber : il aurait été difficile d'y être plus faibles. Clara Heinefletter, engagée pour les premiers rôles de femme, avait obtenu un congé; elle était remplacée dans le personnage de la femme d'Ankarstrom par une dame Eschborn, première cantatrice du théâtre allemand d'Amsterdam. Cette dame est bonne musicienne et ne manque pas d'intentions dramatiques; mais elle n'est plus jeune, et le timbre de sa voix manque de fraîcheur. Le rôle du page Oscar était rempli par une demoiselle Kracky qui a de l'agilité, mais qui laisse souvent désirer plus de justesse dans ses intonations. Le reste est au-dessous de la critique.

Un ensemble si faible, dans une ville qui offre des ressources, m'a d'autant plus étonné, que les habitants de Francfort m'ont paru traiter les acteurs avec sévérité et avec une justesse d'appréciation très-remarquable. Le dégoût que m'avait inspiré l'exécution de *Gustave* était si grand, que pendant le reste de mon séjour en cette ville je ne me suis pas senti le courage d'affronter les *Huguenots* et les autres opéras français qui ont suivi celui que j'avais entendu.

Tout était changé à Carlsruhe : là j'ai éprouvé un vif plaisir à l'ensemble excellent que m'ont offert, non-seule-

Digitized by Google

ment les acteurs, mais les choristes et l'orchestre. Dans toutes ces villes de petite cour, les princes assistent avec toute leur famille à chaque représentation ; tous les artistes ont leurs engagements au nom du souverain ; c'est à lui qu'ils doivent compte de leurs efforts, et sa présence ne leur permet pas de mettre de négligence dans l'accomplissement de leurs devoirs. C'est à cette circonstance qu'il faut attribuer la différence très-remarquable qu'il y a entre l'exécution des opéras dans les villes où il y a une cour et dans celles où il n'y en a point.

A Carlsruhe j'ai retrouvé Haitzinger qui a laissé parmi les amateurs de musique de Paris le souvenir de sa belle voix. Le grand-duc de Bade lui a fait un engagement à vie, et lui a assuré une pension de retraite ; Haitzinger a de plus chaque année un congé de plusieurs mois pendant lesquels il va donner des représentations dans les principales villes de l'Allemagne. Je l'ai trouvé satisfait de son sort et fort occupé de l'éducation vocale de sa fille, jeune personne fort agréable qui possède une belle voix et qui est destinée au théâtre. Haitzinger jouit de beaucoup de considération à Carlsruhe, non-seulement comme artiste, mais comme homme : ses mœurs et son éducation l'en rendent digne. Fils d'un instituteur, il est né en 1796, à Wilfersdorf, en Autriche. Après avoir reçu dans son enfance les premières leçons de musique, il apprit à jouer de plusieurs instruments sur lesquels il fit de rapides progrès ; puis on l'envoya au collége de Kornenbourg où il fit ses études et prit ses licences de bachelier-ès-lettres. Sorti de cette école il obtint une place de professeur de littérature dans une institution publique à Vienne. Dans cet intervalle sa voix de ténor s'était développée. Il continuait de cultiver la musique, et pour compléter son instruction dans cet art, il avait pris des leçons d'harmonie de Woelkert. Les félicitations qu'il recevait dans le monde comme chanteur le déterminèrent à prendre des leçons de chant d'un maître italien nommé Mazzati qui, dans ce temps, avait aussi pour élève Mme Devrient. Les succès qu'il obtint ensuite dans quelques concerts lui firent prendre enfin la résolution de renoncer à sa carrière pédagogique pour en suivre une plus conforme à ses goûts et aux dons précieux qu'il avait reçus de la nature. Le comte Palfy, alors directeur du théâtre *An-der-Wien*, lui ayant offert, en 1824, un engagement de premier ténor, il l'accepta, et fit admirer son bel organe et sa sensibilité musicale dans les rôles principaux du répertoire allemand et de l'italien. Depuis lors il s'est fait entendre avec un succès toujours croissant dans les principales villes d'Allemagne, à Paris et à Londres.

Dans le rôle de *Masaniello* dans *la Muette de Portici*, j'ai trouvé Haitzinger supérieur à tous ceux qui l'ont chanté, quoiqu'il fût fatigué, ayant chanté plusieurs jours de suite, et la veille encore tout l'oratorio des *Quatre Saisons*, de Haydn. Sa voix est au moins aussi belle, aussi puissante, que lorsqu'il était à Paris, et l'étude qu'il a faite à Londres pendant trois années de suite de la méthode des habiles chanteurs du théâtre Italien a singulièrement perfectionné son talent. Au lieu de l'embarras qu'il avait autrefois de la scène, je lui ai aussi trouvé de la chaleur, de l'animation et même de l'originalité dans la manière de concevoir son rôle.

Mme Fischer, cantatrice qu'on a aussi entendue au théâtre allemand de Paris, en 1829 et 1830, est maintenant engagée à la cour du grand-duc de Bade, pour la musique de la chambre et pour le premier emploi du théâtre. Elle se faisait autrefois remarquer par l'agrément de sa personne et la fraîcheur de la voix, mais elle montrait de l'inhabileté comme actrice et comme cantatrice. Elle a aujourd'hui plus d'embonpoint qu'autrefois, et son organe vocal a moins de fraîcheur ; mais elle a étudié l'art du chant et y a fait des progrès. Elle chante d'une manière satisfaisante le rôle d'*Elvire*. M. Schœffer est un ténor un peu faible pour le rôle d'*Alfonse*, mais il chante avec goût et dit le récitatif avec intelligence. M. Marder joue le rôle de *Pietro* d'une manière fort animée. Enfin, dans tout l'ensemble et dans les chœurs qui sont excellents, j'ai trouvé une exécution plus chaude, plus satisfaisante qu'à l'Opéra de Paris, quoiqu'avec moins de développement dans les moyens.

J'aurais aussi à parler de la perfection de l'accompagnement de l'orchestre qui est très-remarquable, mais je réserve ce sujet pour ma première lettre, où je vous parlerai de l'exécution instrumentale en Allemagne, considérée sous tous ses rapports. Je crois devoir continuer maintenant l'examen du personnel chantant des diverses troupes des théâtres des villes principales que j'ai visitées.

En général, les salles de spectacle sont fort jolies dans les résidences royales ou grand-ducales. A Darmstadt, à Carlsruhe, à Mauheim, les dispositions sont excellentes pour la musique ; mais la salle de Stuttgard, qui est aussi d'un aspect fort agréable, a le défaut acoustique d'un écho qui, dans certaines parties de la salle, fait un mauvais effet. Il faut occuper une place au centre et dans le fond de la salle pour ne pas s'en apercevoir. L'aspect de cette salle est charmant le dimanche à cause des toilettes des femmes et de la présence de la famille royale.

Fidelio est un de ces ouvrages que les acteurs allemands, les choristes et les orchestres, exécutent avec amour, il nous manquait à Stuttgard pour cet opéra un *Florestan* tel que Haitzinger. M. Kunz qui jouait ce rôle y manque d'énergie ; cependant il n'a rien qui déplaise, et si l'on n'avait le souvenir de l'excellent ténor de Carlsruhe, on le trouverait convenable. Nous avions un fort bon *Pizarro*, le meilleur peut-être qu'il y ait en Allemagne, car c'était Dobler qui possède une admirable voix de basse. Pour *Léonore*, nous n'avions pas le prestige du talent dramatique de Mme Schroeder-Devrient, mais Mlle Hans chante ce rôle et le joue d'une manière satisfaisante. Elle a beaucoup d'analogie dans l'organe avec celui de Mme Schroeder-Devrient, sans avoir le jeu expressif et énergique de cette grande actrice, et rend avec âme et chaleur toutes les scènes du beau second acte de cet ouvrage.

Je ne pourrais que répéter les éloges que j'ai déjà donnés aux choristes des théâtres de l'Allemagne, en parlant de la bonne exécution de ceux-ci : ils ne laissent rien à désirer.

Agréez, monsieur, etc.

FÉTIS.

OBSERVATIONS

Sur un Arrêté du Ministre de l'Instruction publique, qui prescrit l'enseignement de la musique dans les Colléges royaux.

2e article (1).

Il n'y a pas plus d'une vingtaine d'années que l'on s'est aperçu, en France, qu'il y avait plusieurs avantages à essayer l'application de l'enseignement simultané à l'étude de la musique, et à mettre ainsi cette étude à la portée d'un plus grand nombre d'amateurs. On n'avait en ce moment aucune règle fixe à suivre sur ce sujet : les classes de musique du Conservatoire et celles des maîtrises n'étaient et ne sont encore que des classes individuelles, car il ne suffit pas d'avoir plusieurs élèves dans sa salle pour constituer un enseignement simultané, il faut aussi avoir un système dans lequel soient prévues une foule de circonstances et de détails.

Choron fut le premier qui, en 1816, essaya de créer une marche raisonnée, à l'aide de laquelle un professeur pût exer-

(1) Voyez la *Gazette musicale* du 28 octobre dernier.

Digitized by Google

cer simultanément un nombre quelconque d'élèves; il chercha de plus à distribuer les objets d'études de telle manière, que des élèves de différentes forces pussent à la fois participer à l'enseignement. Ce fut à cet effet qu'il composa deux méthodes, l'une à trois, l'autre à quatre parties, disposées dans un système de duplication et triplication sous-multiple des valeurs de notes, en y combinant en même temps les différents degrés de difficulté d'intonation. La partie des élèves les moins avancés est celle qui ne contient que des gammes ou intervalles naturels, ou altérés en unités de valeurs, ou mesures que la partie suivante divise en temps; la partie qui vient après subdivise les temps en moitiés ou en tiers; enfin la quatrième forme des quarts, des sixièmes, des neuvièmes de temps, et pratique en outre des sauts de tout genre et des difficultés de toute nature.

Le professeur, après avoir classé ses élèves selon la force de chacun, fait chanter chacune des parties d'abord à tous, puis à la classe seule qui doit les exécuter; ensuite on forme successivement duo, trio et quatuor. Cette marche a l'avantage de faire repasser continuellement ce qui a déjà été vu et d'aller cependant toujours en avant.

C'est au moyen de cette méthode que se sont formés les lecteurs excellents sortis de l'*École spéciale de Chant*. Elle est tout à fait propre à une classe où l'on veut exercer de véritables musiciens; mais on ne peut se dissimuler que pour des amateurs elle est un peu aride, surtout si le professeur doit enseigner des individus qui n'aient aucun commencement: la nécessité de s'arrêter longtemps aux premières classes rend son emploi fastidieux. Dans l'école, les classes n'étaient jamais de plus d'une vingtaine d'élèves, et dans des réunions plus nombreuses la méthode eût perdu plusieurs de ses avantages; elle me semble cependant, telle qu'elle est ou avec quelques modifications, offrir le système le plus raisonnable pour un enseignement méthodique de la musique et du chant élémentaire.

A l'époque où se faisaient les premiers essais de cette méthode, un chanteur distingué, M. Massimino, ouvrait des classes qui furent d'abord fort suivies. Elles étaient annoncées sous le titre d'*Enseignement mutuel de la musique*, et la méthode lancastérienne qui venait d'être introduite en France était faite pour séduire les amateurs parisiens. Toutefois la mutualité de l'enseignement ne consistait que dans l'emploi d'élèves-moniteurs qui venaient en aide au professeur; mais, par le fait, c'était celui-ci seul qui *donnait* la leçon. Deux particularités principales caractérisaient ce mode de transmission: 1° toutes les leçons chantées étaient d'abord écrites par les élèves sur des ardoises garnies de portées; le professeur corrigeait ces dictées, que l'on exécutait en chœur, puis par groupes ou individuellement; 2° on ne solmisait jamais, et l'on n'appelait les notes de leur nom que pour l'explication des principes élémentaires de la musique; en tout autre cas, c'était toujours la vocalisation dont on faisait usage. Ce dernier mode d'étude me semble très-digne d'attention, et j'aimerais à en voir discuter les avantages et les inconvénients par des professeurs praticiens et expérimentés; ce n'est qu'après les avoir longtemps écoutés que j'oserais me mettre de la partie. Quoi qu'il en soit, la méthode de M. Massimino se propagea peu. Il est probable que son auteur continue à la faire suivre à l'école de la Légion-d'Honneur, où il professe depuis plusieurs années, et je crois que dans une maison de ce genre elle doit être pratiquée avec succès.

Peu de temps après arrivait de Bordeaux à Paris un professeur de mathématiques, homme fort distingué par la variété de ses connaissances et par une netteté et un ordre dans ses idées rares chez la plupart des musiciens. Il venait avec tout un système d'enseignement musical dont il se croyait inventeur de la meilleure foi du monde; en sorte que les objections et les citations qui furent opposées à ses prétentions lui causèrent un vif chagrin, qui peut-être avança ses jours; il mourut en 1821, avec la satisfaction d'avoir mis en train plusieurs cours et d'avoir formé d'après son système quelques élèves qui employèrent des moyens de tout genre et auxquels sont dues en particulier quantité de découvertes de charlatanisme musical tombées depuis dans le domaine public.

Ils obtinrent d'abord une sorte de vogue; mais elle fut de peu de durée, et il n'en pouvait être autrement: Galin et ses élèves s'étaient mis en tête d'enseigner ce qu'ils ne savaient pas; tous ceux que j'ai connus à cette époque étaient incapables de chanter sans faute une ligne de musique, même la plus facile. Il m'arriva même alors une aventure dont j'ai conservé le souvenir, parce qu'elle prouve combien l'on s'égare lorsque dans une matière quelconque on ne commence pas par acquérir les connaissances pratiques nécessaires pour utiliser ses théories. Je me trouvais dans une réunion où l'on parla de faire de la musique, bien que ce ne fût pas là le but dans lequel on s'était assemblé; je fus des premiers mis à contribution, et m'en tirai selon mon pouvoir. Je savais qu'il y avait là un professeur selon la méthode du méloplaste, je le priai de chanter à son tour; et comme j'étais fort jeune, je ne me payai point de ses excuses; j'y mis beaucoup d'insistance, et toute la société, croyant que c'était modestie de la part de l'élève de Galin, se joignit à moi pour le décider; je le traînai au piano, et j'ouvris un de ces livres que je n'ouvre plus souvent aujourd'hui, un recueil de romances, l'invitant à en chercher une qui lui convînt; il ne s'en trouva pas; je finis donc par lui dire que pour un professeur si annoncé, si prôné, il était étrange qu'il ne pût pas lire une musique aussi simple; savez-vous ce qu'il me répondit? qu'il n'aurait pas de peine à chanter tel morceau qu'on voudrait, si l'on voulait lui donner le temps de l'écrire en chiffres! C'était mettre en évidence le principal vice de la méthode Galin, qui consiste à enseigner aux élèves un système de notation qu'ils doivent oublier, à moins de supposer comme M..... qu'on leur donnât le temps de traduire en leur langue particulière les signes que tous les musiciens connaissent.

La principale des nouveautés *inventées* par Galin remontait à l'époque de Guido, puisqu'elle n'était autre chose au fond que la *main musicale*; mais l'usage même de la portée vide appelée par Galin *méloplaste* avait été proposé en termes précis et mis en usage, comme on peut s'en convaincre en lisant le *Traité du chant ecclésiastique* de l'abbé Lebeuf, 1731, la *Méthode de musique* de Jacob, 1769, et, je crois, aussi d'autres ouvrages; il est probable que Galin n'avait jamais lu ces livres, et que l'idée de la portée vide sur laquelle on désigne les sons au moyen d'une baguette lui vint dans le cours de ses réflexions sur les moyens de séparer l'étude de l'intonation de celle du rhythme. On étudiait dans ses classes le rhythme au moyen du méloplaste, et l'intonation à l'aide d'un assemblage de valeurs groupées de différentes manières et que l'on appelait *chronomériste*. La solmisation sur le méloplaste se faisait au moyen des chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, appliqués aux sept notes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, etc. Lorsque l'on exécutait des morceaux écrits, ils étaient également représentés en chiffres. Quant au *chronomériste*, il offrait diverses combinaisons de valeurs dans les différentes mesures; les temps se frappaient avec une baguette tenue de la main droite, et les subdivisions, avec une baguette tenue de la main gauche; les élèves prononçaient les chiffres qui exprimaient ces subdivisions: ainsi dans une mesure à six-huit composée d'une noire pointée et de trois noires, ils disaient 1.. 4 5 6 1.. 4 5 6, etc.; tout ce système a été développé dans plusieurs livres, car les élèves de Galin sont devenus auteurs aussi rapidement que professeurs; il en est même qui ont enseigné la composition et publié sur cette matière des traités fort diver-

Digitized by Google

tissants. Au dire de ces messieurs, en six mois vous deveniez excellent musicien; malheureusement cela n'était vrai que sur l'affiche, et il n'est pas de professeur selon les méthodes ordinaires qui n'ait vu des anciens élèves du méloplaste venir lui demander des leçons en confessant que les classes méloplastiques lui avaient été complétement inutiles. Elles sont aujourd'hui tout à fait désertes, et c'est sans doute pour reconnaître cette vérité qu'un des élèves de Galin a publié une *Musique apprise sans maître* : ce sont encore là de ces livres qu'en termes vulgaires on appellerait de la *graine de niais* si l'on ne craignait d'offenser ceux qui les écrivent et ceux qui les achètent. Sans doute on n'a pas besoin du secours d'un maître pour apprendre les éléments de la musique, et la chose n'est même pas fort difficile, mais acquérir par soi-même la pratique et l'habitude est toute autre chose; et l'on ne cite en ce genre aucun exemple qui aille à l'encontre de ce qu'ont démontré l'expérience et le raisonnement.

De la méthode du *méloplaste* dérive celle de la *lyre harmonique*. M. Pastou, d'abord associé de Galin, et qui avait l'avantage d'être bon musicien, sut tirer de la méthode du premier tout ce qu'elle offrait d'utile et d'immédiatement applicable; les élèves de Galin auraient bien fait de l'imiter : peut-être la méthode serait-elle moins délaissée aujourd'hui.

Un dernier mode d'enseignement, qui date également de cette époque et qui a donné de bons résultats, est la méthode de M. Wilhem. Ce professeur, aussi habile que modeste, a poursuivi sa tâche avec une louable persévérance, dans le but de résoudre le problème de l'application du système mutuel à la musique.

Voici en peu de mots la manœuvre de son enseignement : les élèves sont divisés en huit classes; chaque classe forme autant de cercles qu'il est nécessaire; chaque cercle est soumis à la direction d'un moniteur ou chef de groupe; les huit classes sont déterminées par les huit intervalles naturels qui sont étudiés spécialement dans chacune : ainsi la première classe étudie les premiers éléments et chante des unissons; la seconde, des secondes; la troisième, des tierces, et ainsi de suite. Une partie de la leçon est consacrée à des copies ou dictées; les études sont distribuées de telle façon que les différentes classes soient tour à tour exercées sans se troubler les unes les autres : ainsi l'une bat la mesure ou répond aux questions des moniteurs, tandis que les autres chantent. Des pièces de musique, placées sur des tableaux, sont exécutées par une, deux, trois ou quatre classes, quelquefois par toutes à la fois, et les différentes parties de ces morceaux sont disposées de manière à ce que chaque classe qui doit concourir à l'exécution n'y rencontre que des difficultés déjà étudiées et connues. Les mouvements de toute la classe, pour aller des bancs aux cercles ou des cercles aux bancs, s'exécutent sur des marches qui règlent le pas des élèves et empêchent les causeries et la dissipation qui, dans les écoles, accompagnent d'ordinaire ces sortes de déplacements. Ce simple énoncé indique assez combien M. Wilhem a eu de difficultés à vaincre pour arriver à une pareille organisation.

Nous venons de passer en revue toutes les méthodes essayées depuis vingt ans pour l'enseignement collectif de la musique, afin de mettre avant tout les pièces sous les yeux du lecteur. De toutes ces méthodes une seule a été *approuvée* et *adoptée* par l'Université : c'est celle dont nous avons parlé en dernier lieu; mais elle n'a été admise que dans les écoles où l'enseignement mutuel est organisé. Pour les classes nouvelles qui vont s'ouvrir, il n'est pas probable que l'on tienne en réserve quelque système d'enseignement musical inconnu jusqu'à ce jour; il y aura donc à choisir dans ce qui a déjà été tenté; nous essaierons de poser quelques règles à cet égard dans un dernier article, et, sans afficher la prétention de dire ce qu'il y aurait à faire, nous exposerons avec simplicité ce que nous ferions si nous avions à nous occuper de cette matière autrement que par l'intérêt que nous portons au développement et au progrès de l'art que nous cultivons.

J.-ADRIEN DE LA FAGE.

REVUE CRITIQUE.

MARGUERITE,

OPÉRA DE BOIELDIEU FILS.

LA PARTITION.

On prétend que la goutte, la folie, l'anévrisme, la phthisie, la paralysie, et autres misères qui assiègent la pauvre humanité, se transmettent de père en fils, et, par une compensation misanthropique, on assure que le génie et le talent ne sont pas héréditaires. Nous pensons, nous, que ce double axiome de physiologie et de critique est au nombre de ces vérités très-contestables que de prétendus docteurs ont jetées dans le monde savant et artistique, comme de jeunes étourdis lancent des cailloux dans une eau pure et limpide, pour le plaisir seul d'en troubler la tranquillité.

Les antagonistes du mérite héréditaire signalent les héritiers des noms de Racine, de Crébillon, de Cromwell, et beaucoup d'autres, comme exemples de fils qui ne valaient pas leur père. On pourrait citer, par compensation, William Pitt, dont le génie et la renommée ont bien égalé ceux de son père; le nom de Vernet, qui, s'il ne brille pas d'un plus vif éclat, ne se ternit pas du moins à la troisième génération; Wolfgang-Amédée Mozart, qui valut bien Léopold Mozart; et beaucoup d'autres exemples qu'il est inutile de multiplier ici. Le dernier nous amène tout naturellement à parler de M. Adrien Boïeldieu et de sa partition de *Marguerite*, qui vient de paraître. Ce n'est pas que nous voulions comparer ce jeune compositeur à l'auteur de *Don Juan*; il repousserait lui-même un semblable rapprochement, nous en sommes convaincu, et nous sommes sûr qu'il pense avoir beaucoup plus à faire pour égaler son père que Mozart n'a fait pour surpasser le sien.

M. Adrien Boïeldieu vient de publier la partition de son premier opéra, qui a obtenu un joli succès au théâtre de la Bourse. Indépendamment de la pesante responsabilité du nom de son père, qu'il avait à porter, le débutant avait, sinon à lutter, du moins à ne pas rester en arrière de jeunes compositeurs qui prennent l'art au sérieux, et nous annoncent l'intention bien arrêtée de rendre la France musicale malgré qu'elle en ait.

En lisant la partition de M. Boïeldieu, on dirait qu'il s'est plus préoccupé de l'art d'écrire que de l'inspiration en la composant : son instrumentation est consciencieuse, quelquefois minutieuse, mais toujours riche et brillante. L'ouverture, en *ré* majeur, est une préface bien sentie de l'action dramatique et quelque peu sombre qui va se passer. Les instruments à vent y interviennent bien et suivant leur caractère. Les violons y jouent peut-être un rôle d'une difficulté systématique. Quand M. Boïeldieu aura plus d'expérience, il reconnaîtra qu'en faisant plus simple il obtiendra plus d'effet.

L'introduction contraste bien avec le caractère demi-sévère de l'ouverture : elle est scénique et variée. Le chœur de villageois, par lequel l'auteur entre en matière, a du mouvement et de la gaieté; le petit air militaire chanté par Justine est d'une mélodie franche et décidée; le chœur de chasseurs, en *ut* majeur et sans accompagnement, qui lui succède, est d'une simplicité mélodique et harmonique qui donnerait à penser que le compositeur, en l'écrivant, se méfiait de ses exécutants. Enfin la péroraison, attaquée par le

Digitized by Google

bailli dans le ton primitif, en *la* majeur, quoiqu'un peu dans le caractère rossinien, a de la chaleur et se distingue par la franchise et la clarté avec laquelle elle est écrite. La petite intention de canon sur ces paroles : *Ah! quel beau jour s'apprête*, produit un fort bon effet, et la modulation en *fa* majeur qui vient ensuite est bien accusée et purement écrite. Le petit trio en *si* bémol majeur, entre Marguerite, Birmenstel et Herbert, est un joli badinage musical. L'air de Christian, qui suit ce morceau, est un peu péniblement travaillé. L'introduction : *Quand je quittai ma paisible chaumière*, a de la grâce, de la mélancolie ; mais il y a un peu de crudité dans le ton de *sol* majeur qui succède brusquement à celui de *mi* bémol ; et la description de la bataille et le retour du soldat tombent un peu dans le lieu commun musical, si souvent retracé par toutes sortes de compositeurs. Il y a bien aussi quelque peu de vulgarité dans le thème du duo qui suit, entre Marguerite et Christian : *Au bonheur, au plaisir, que notre cœur se livre* ; mais, dans la suite de ce duo, le dialogue des deux amants est bien senti, et déclamé musicalement avec vérité.

Le finale du premier acte offrait de grandes ressources scéniques au compositeur, et il a su les mettre habilement en œuvre. Chanson villageoise, orage, assassinat, effroi des personnages, tous ces contrastes ont été saisis par lui et peints d'une façon dramatique et chaleureuse. Nous pensons cependant que sur cette phrase dite par Marguerite : *D'horreur et d'épouvante je sens mon cœur frémir*, et répétée par le chœur en unisson, l'accompagnement trop rhythmé de l'orchestre nuit à l'effet de la mélodie qui est large et belle. L'unisson général de l'orchestre avec les voix doublerait la puissance de cet effet. C'est souvent par les moyens les plus simples en musique qu'on obtient les plus beaux résultats.

L'air chanté par Marguerite, et qui ouvre le second acte, est peut-être d'une mélodie un peu douce pour l'agitation des paroles, et nous avons remarqué une licence dont nous ne comprenons pas trop l'utilité. L'introduction de cet air est en *sol* majeur et finit en *mi* bémol. Si ce bris des tons relatifs, sans nécessité dramatique, était adopté par nos compositeurs, il n'y aurait plus de sens logique dans l'ensemble musical d'un morceau ; et nous ne voyons pas ce que l'art gagnerait à cette liberté illimitée de tonalité.

Les couplets de Justine sont spirituels ; l'air du bailli est d'un comique faux qu'il semble avoir emprunté aux paroles. Le duo qui vient après, entre Birmenstel et Marguerite, est d'un bon style dramatique et fort bien écrit pour les voix.

Le morceau : *Allons, partons, la cloche nous appelle*, a une teinte mystique et un caractère religieux fort remarquables. Le finale du deuxième acte ne le cède en rien à celui du premier pour la couleur dramatique, l'énergie et la chaleur.

Après un entr'acte en *mi* naturel, dans lequel l'auteur brode quelques dessins d'instruments à vent sur un *trémolo* du quatuor (on a remarqué qu'il affectionne peut-être un peu trop ce genre d'accompagnement), vient la délicieuse romance, en *mi* bémol, chantée par Herbert : *Au serment qui nous lie*, avec un accompagnement obligé de violoncelle. La mélodie en est élégante et noble, et accompagnée avec une sobriété qui montre un goût et une expérience innés. Cette romance révèle un mélodiste. Le duo en *ré* mineur, entre Graph et Herbert, qui vient après cette jolie romance, est énergique et plein d'effet ; et le finale termine dignement cette partition de jeune homme qui, du premier coup, a révélé des mélodies gracieuses et distinguées, une harmonie pure et une rare entente de la scène, toutes choses héréditaires qui brillent au plus haut degré dans les ouvrages de l'auteur du *Chaperon* et de la *Dame Blanche*, qui n'a pas voulu mourir tout entier et nous a laissé un interprète de ses pensées.

Henri BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Malgré le huis-clos de la répétition générale pour les débuts de M. de Candia, nous pouvons annoncer que le débutant a parfaitement chanté, et qu'il a même joué son rôle difficile dans *Robert-le-Diable* très-convenablement. L'air nouveau composé expressément pour lui par Meyerbeer, et qu'il chante au deuxième acte, a été couvert d'applaudissements par l'orchestre. M. *Mario* (tel est le nom adopté par M. de Candia) paraîtra définitivement demain à l'Opéra.

*** Les obsèques du maréchal Lobau auront lieu lundi ou mardi, aux Invalides. Il est à désirer qu'on profite de cette occasion pour exécuter une seconde fois la belle messe de M. Berlioz.

*** Sur la foi des journaux français et allemands, nous avons annoncé le départ de *Listz* pour Constantinople. Nous recevons de lui à l'instant même une lettre de *Florence*, qui donne lieu de croire qu'il passera l'hiver en Italie.

*** La nouvelle église de la Madeleine sera prochainement livrée au culte, et déjà on s'occupe de l'orgue qui doit y être placé, et pour lequel on se propose de dépenser une somme considérable. Le conseil de fabrique n'ayant pas les ressources nécessaires pour faire face à cette acquisition, elle demeurera probablement à la charge du ministère de l'intérieur. Voici la dernière occasion qui se présentera peut être de construire à Paris un orgue considérable. Il serait à désirer que le choix du facteur, la direction et surveillance des travaux fussent confiés à une commission composée d'hommes spéciaux, mécaniciens, facteurs d'orgues et organistes distingués. Il est vrai que déjà, quand il s'est agi de faire construire un orgue pour la basilique de Saint-Denis, on a nommé une commission dans le but que nous venons d'indiquer, mais on a choisi pour composer cette commission les membres de l'Institut (section musicale) qui n'ont jamais été organistes, et qui manquaient nécessairement des connaissances spéciales pour la mission qui leur était imposée. Espérons que cette fois notre voix sera entendue et que la sollicitude mieux éclairée du ministre comprendra les véritables intérêts d'une des branches importantes de l'art musical.

*** Le nouveau mode d'exécution du plain-chant adopté avec tant de succès à l'église de Saint-Eustache et dans d'autres églises, vient d'être établi à Saint-Germain-l'Auxerrois. Nous avons déjà rendu compte de cette importante amélioration qui consiste dans l'arrangement de tout l'ancien *plain-chant* à quatre parties, syllabe pour syllabe, note pour note, formant une espèce de faux bourdon d'un effet très-harmonieux et d'une grande facilité d'exécution.

*** *Assurance théâtrale.* Un chorégraphe français qui habite l'Allemagne, et s'occupe beaucoup du progrès de son art ainsi que des améliorations de la scène dramatique, M. Claudian Ferlat, à Francfort-sur-le-Mein, a conçu un mode d'*assurance théâtrale*, garantissant les artistes des chances d'une mauvaise direction, mettant la direction à l'abri des sinistres si fréquents jusqu'à ce jour, et offrant à chaque ville de France, *suivant son rang*, une troupe dramatique à son gré, sans avoir à redouter l'incurie de l'administration de son théâtre.

L'auteur de cette idée, désirant s'adjoindre des collaborateurs possédant des connaissances spéciales, a l'intention de se rendre à Paris pour donner de la publicité à ce projet, qui peut recevoir une exécution très-prompte, étant établi sur des bases aussi simples que solides.

Cette entreprise recevra sans doute un accueil favorable, ayant un grand nombre de parties intéressées à son succès.

*** La société musicale, composée de MM. Henri Bertini, Dœhler, Gallay, Brod, Fraechomme, Dorus, Alard, Chevillard, Dancla, Crouilles, Cuvillon, donnera son premier concert le 2 décembre 1838, à deux heures précises, dans les salons de M. Érard, 13, rue du Mail ; voici le programme : 1o Huitième quatuor de Beethoven, en *mi* naturel, exécuté par MM. Alard, Dancla, Crouilles et Chevillard. 2o L'Invitation à la valse, par Weber, composée pour le piano, exécutée sur la harpe par Mlle Bertuccat. 3o Solo de cor, composé et exécuté par M. Gallay. 4o Trio composé par Beethoven, pour deux hautbois et cor anglais, exécuté par MM. Brod, Soller et Lavigne. 5o Fantaisie pour violon, composée et exécutée pour la première fois par M. Alard. 6o Morceau de chant. 7o Troisième sextuor, en *mi* naturel majeur, composé par M. Henri Bertini, exécuté par MM. Henri Bertini, Alard, Dancla, Crouilles, Chevillard et Dietsch. Prix d'entrée : 8 fr. — Places numérotées, 10 fr.

Digitized by Google

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** Le culte de la patrone des musiciens se perd de jour en jour, et la fête de sainte Cécile, qui donnait lieu autrefois à de grandes et belles solennités musicales, n'est plus qu'une fête *à dévotion* que bien peu de gens célèbrent. Nous devons cependant mentionner quelques villes où ce pieux usage s'est conservé: à Valenciennes, par exemple, les amateurs et artistes de la ville se sont réunis à l'église, le jeudi 22 novembre, pour y exécuter *l'ouverture du Domino Noir*. Sainte Cécile a dû être bien peu flattée de ce singulier hommage, et les fidèles ont dû être bien peu édifiés à l'audition de cette musique si mal appropriée au lieu et au sujet.

A Toulouse, les musiciens ont célébré d'une manière plus convenable la fête de leur patronne. On a exécuté avec un orchestre et des chœurs nombreux une messe de Chérubini et le cantique de Dubois, de Lesueur. Le clergé a même pris part à cette solennité, et un de ses membres est venu retracer dans la chaire la vie de sainte Cécile, et parler du but et des effets de la musique sacrée. Cette belle fête n'a pas été seulement celle des artistes, mais toute la ville s'y est associée, et l'église était trop petite pour contenir la foule que s'y était portée.

*** *Marseille.* — Dans la soirée donnée par M. Benedit, on a entendu un très-bon piano à queue de M. Boisselot, dans lequel, cédant sans doute aux exigences des artistes, il a eu la malheureuse idée d'ajouter deux notes aiguës *fa* dièze et *sol*. C'est M. H. Herz qui le premier a conduit la facture de piano dans cette mauvaise voie: il n'y a pas de raison pour qu'on n'arrive incessamment à donner au clavier une étendue de huit octaves. Alors il faudra avoir des bras d'une longueur démesurée, ou des siéges roulants, pour atteindre aux deux extrémités du piano. Ce n'est pas là un progrès, mais une exagération nuisible.

*** *Metz.* — Le ténor Marié, dont la voix et le talent font toujours les délices des amateurs de cette ville, doit entrer prochainement au théâtre de la Renaissance. Cet artiste qui est un des meilleurs élèves de Choron est demeuré longtemps enfoui parmi les comparses de l'Opéra-Comique, où on n'a pas su deviner son mérite. C'est sous les voûtes élevées de l'église de St-Eustache, dans laquelle il chantait les *solo* de ténor, que la voix de Marié a acquis l'ampleur et l'étendue qu'elle a aujourd'hui.

*** *Brest.* — Le théâtre de Brest prépare un opéra indigène, que le public aura vers la fin de décembre; et dont la musique est l'œuvre d'un capitaine du 65e de ligne, qui s'est fait connaître dans la ville par de gracieuses productions de salon, l'*Etoile de mer*, la *Barque*. On reconnaît à ces titres l'influence d'un port de mer; et, au fait, pourquoi n'aurions-nous pas la musique maritime comme la littérature maritime, inventée depuis quelques années?

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Naples.* — On écrit de 15 novembre: « Hier soir le début de Nourrit avait attiré une foule prodigieuse au théâtre de Saint-Charles. Enfin après mille entraves de toute nature, il se montrait au public napolitain dans le *Giuramento* de Mercadante. Il a fait fureur, *entusiasmo fanatismo*. Aucun artiste ne saurait se vanter d'avoir plus complètement réussi. Après la romance de l'introduction, immense applaudissement, et rappel sur la scène à plusieurs reprises. Après le finale, même succès. Au second acte son air a fait *fanatismo*. C'est la première fois que le public, sans respecter l'étiquette de la cour, à chaque morceau de Nourrit, a rendu justice à son talent par les applaudissements les plus flatteurs. La reine et les princes de la famille royale n'ont pas moins applaudi que le public. En somme, Nourrit a chanté en grand artiste et joué avec un feu, une vérité inouïe, avec un élan *veramente italiano*. Il a dignement soutenu sa grande et belle réputation. La musique serait bonne sans les longueurs et les interminables ritournelles qui ralentissent la marche de l'ouvrage; mais Nourrit a triomphé de tout. Le directeur Barbaia lui a offert sur-le-champ un engagement pour l'année prochaine. Nourrit doit chanter sous peu *Guillaume Tell*. On espère obtenir la permission de la censure.

*** *La Haye.* — Mme Albert, dont on annonce le prochain début au théâtre de la Renaissance, vient de terminer ici une série de représentations qui ont été très-suivies. — On s'occupe activement de monter l'opéra de M. Halevy, *Guido et Ginevra*, qui sera précédé du *Perruquier de la Régence*.

*** *Anvers.* — *Guillaume-Tell*, *l'Ambassadrice* et la *Juive*, ont été successivement représentés avec succès sur notre théâtre. Le dernier de ces ouvrages a valu à Damoreau une brillante ovation. Boucher, qui était naguère simple choriste à l'Opéra de Paris, a été applaudi dans le rôle du cardinal; un violoniste, M. Henri Vieux-Temps, a donné samedi dernier un concert dans lequel il a produit un très-grand effet.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR COLOMBIER.

DESPREAUX.	La Dame d'Honneur, opéra-comique.	
—	N. 1. Couplets chantés par Jansenne.	2 »
—	2. Duo chanté par Mlle Prévost et Jansenne.	4 50
—	3. Couplets pour voix de basse chantés par Henri.	2 »
	4. Air chanté par Mlle Prévost.	4 50
MUSARD.	Quadrille pour piano sur des motifs de cet opéra.	4 50
C. DANCLA.	Études pour le violon.	7 50
—	Deuxième air varié, violon et piano.	7 50
A. LECARPENTIER.	Le Petit Montagnard et les jeunes Parisiennes, deux quadrilles faciles, pour piano. Chaque.	4 50
A. MARQUERIE.	Aline, valse allemande, variée, facile pour piano, avec accompagnement de flûte ou violon.	4 50
L. BRICE.	Jeanne la Coquette, romance.	2 »
DAILLY.	Le Retour en Espagne, romance.	2 »
MASINI.	Vivre un jour, romance.	2 »
VOGEL.	Le Juif, chanson comique, chantée par Levassor.	2 »
LOUIS.	Op. 67. Duettino brillant pour piano et violon.	7 50

PUBLIÉE PAR LA SOCIÉTÉ MUSICALE.

VOGEL.	MORTE, romance	2 »

LE MÉNESTREL,

JOURNAL

PARAISSANT TOUS LES DIMANCHES,

AVEC DEUX PAGES DE TEXTE ET UN MORCEAU DE CHANT INÉDIT

(*Accompagnement de Piano ou de Guitare.*)

On s'abonne à Paris, rue Neuve-des-Petits-Champs, 61; en province, chez tous les Libraires et Directeurs de poste, ou par une lettre adressée au bureau du MÉNESTREL, accompagnée d'un mandat sur la poste ou sur une maison de Paris. (Affranchir.)

PRIX DE L'ABONNEMENT:

POUR PARIS, 10 FR. PAR AN; POUR LA PROVINCE 12 FR., POUR L'ÉTRANGER, 15 FR.

Les romances de la collection du *Ménestrel* se vendent séparément, avec accompagnement de piano ou de guitare, avec ou sans texte, dans les bureaux du *Ménestrel*, où l'on trouve aussi les collections complètes des quatre années, brochées et reliées.

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro: Valses brillantes pour le piano, par Th. Dœhler, op. 26.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 14 et 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 48.

ANNONCES : 1 FR. LA LIGNE.

A dater du 1er janvier 1839, la Gazette Musicale *paraîtra* deux fois *par semaine, le DIMANCHE et le JEUDI. Le prix de l'Abonnement ne sera pas augmenté.*

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	0
6 m.	15	17	»	19	»
1 an.	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes; aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France;

PARIS, DIMANCHE 2 DÉCEMBRE 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

La première des séances de MUSIQUE DE CHAMBRE offertes à MM. les abonnés de la GAZETTE MUSICALE aura lieu le 16 décembre. MM. les abonnés de province et de l'étranger peuvent céder leur droit d'entrée à une personne habitant Paris.

SOMMAIRE. — Troisième lettre, par Danjou. — Les Violonistes, Panofka. — Opéra, reprise de *Robert-le-Diable*. — Concert de Berlioz au Conservatoire, par HELLER. — Revue critique : MM. Dacosta, Bertioi, Chopin, par H. BLANCHARD. — La Folle et Fantaisie de la Juive, de Méreaux, par H. — Nouvelles. — Annonces.

TROISIÈME LETTRE

A M. JOSEPH D'ORTIGUE. (Suite.)

L'ORGUE DE FRIBOURG.

Je me hâte, mon ami, de sortir de cette forêt de citations sous laquelle j'ai cru devoir abriter mon opinion assez neuve sur l'existence de l'orgue dans l'antiquité. Ma tâche devient plus facile, et le sujet plus intéressant, à mesure que j'avance vers cette magnifique époque du moyen-âge où les arts, retrempés au sein de la civilisation chrétienne, ont enfanté tant d'inimitables chefs-d'œuvre.

Ce n'est pas ici le lieu d'étudier l'influence que l'orgue a exercée sur la découverte et les premiers progrès de l'harmonie, ou d'examiner les rapports intimes de cet instrument avec la musique sacrée. Ces questions élevées ont été traitées par vous (1) avec une supériorité à laquelle je ne saurais atteindre, et d'ailleurs je ne dois par oublier que l'objet de cette lettre est seulement de passer en revue les améliorations que la facture d'orgue a reçues dans le cours des siècles pour arriver aux perfectionnements qui sont introduits dans l'orgue de Fribourg, dont je vous ai promis la description.

Vous savez que jusqu'au septième siècle on ne trouve aucune trace de l'emploi de l'orgue dans les églises. C'est le pape Vitallien qui, par une bulle spéciale, en autorisa l'usage en l'an 660. Cent ans plus tard, en 757, les ambassadeurs de Constantin Copronyme offrirent à Pepin-le-Bref l'orgue si fameux qui fut placé dans l'église de St-Corneille à Compiègne. Plusieurs années après, en 811, d'autres ambassadeurs venus aussi de Constantinople à la cour de Charlemagne apportèrent avec eux des orgues que les ouvriers de l'empereur imitèrent avec soin et intelligence (1). Ces orgues étaient-ils hydrauliques ou pneumatiques? c'est ce que rien ne nous apprend. Cependant on commençait dès lors à préférer l'orgue à soufflets à l'orgue hydraulique, et au douzième siècle ce dernier instrument n'existait plus; vous avez vous-même mis au jour le dernier et curieux passage dans lequel il soit fait mention de l'orgue hydraulique. Je veux parler du texte de Guillaume de Malmesbury, rapporté par Ducange, et qui semble prouver que l'emploi de la vapeur était connu et appliqué à l'orgue dès cette époque (2). Il ne peut y avoir de doute sur les expressions *aquæ calefactæ violentia* : «la force de l'eau bouillante;» c'était évidemment par *la vapeur* que l'air était produit. Mais cette invention, qui devait jouer plus tard un si grand rôle dans l'industrie du XIXme siècle, n'eut alors aucun résultat important. Et cette idée si vaste et si féconde est demeurée enfouie sous les siècles jusqu'à nous qui l'avons vu germer et ne la verrons pas épanouir.

Tous ces textes si nombreux qui constatent l'existence de l'orgue à cette époque ne nous apprennent rien sur sa struc-

(1) Université catholique, t. 4, 1837.

(1) Le moine de St-Gall, vie de Charlemagne.

(2) Extant etiam apud illam ecclesiam organa hydraulica ubi mirum in modum *aquæ calefactæ violentia* ventos emergens implet concavitatem barbiti.

ture et sa forme, sur le nombre et la qualité des jeux, sur l'étendue du clavier et la variété des effets. Mais il est certain que c'était toujours cet instrument harmonieux et sonore, dont Tertullien, Claudien et Porphyre-Optatien avaient décrit les puissants effets. Walfrid-Strabon rapporte même qu'une femme qui entendit pour la première fois les orgues d'Aix-la-Chapelle tomba morte, au milieu de l'église, de saisissement et de terreur (1).

Un prêtre grec, nommé Grégoire, appelé par Louis-le-Débonnaire à sa cour, construisit plusieurs orgues considérables, et notamment celui d'Aix-la-Chapelle, dont les historiens nous ont bien vanté les effets, mais ne nous ont pas donné la description.

C'est dans une pièce de vers du moine Wolston (2) que j'ai trouvé les seuls détails précis et complets à l'aide desquels on puisse reconstruire par la pensée l'orgue tel qu'il était au dixième siècle. Cet orgue, qu'Elphège, évêque de Winchester, avait fait construire en 951, était divisé en deux parties, *positif* et *grand orgue*, et était joué par deux organistes. Il contenait quatre cents tuyaux et quarante touches. Comme on n'avait pas encore inventé les registres qui séparent les différents jeux, il en résultait qu'il y avait dix tuyaux pour chaque touche. Comment ces tuyaux étaient-ils accordés entre eux? C'est ce que le texte n'apprend point. Cependant je suis porté à croire que chaque note produisait l'accord parfait comme cela a lieu dans le *plein-jeu*, dont l'harmonie incorrecte mais admirablement tempérée par les autres jeux subsiste encore dans nos orgues. Ce qui me fait présenter cette conjecture, c'est que le clavier ayant quarante touches, on doit en conclure que les octaves étaient répétées à l'unisson, comme dans le plein-jeu. Autrement, il faudrait admettre que le clavier était chromatique, et entendre dans ce sens les mots : *permixto lyrici carmine semitoni*. Car un clavier de quarante touches sans reprises et sans demi-tons intermédiaires aurait embrassé une étendue de près de six octaves. La soufflerie de cet instrument était divisée en deux parties : l'une comprenait douze soufflets, et l'autre, quatorze. Il ne fallait pas moins de soixante-dix hommes pour mettre en jeu ces soufflets, et encore était-ce pour ces hommes un travail très-pénible.

Il paraît que les progrès de la *facture d'orgue* ne furent pas aussi rapides en Allemagne qu'en Angleterre, car les orgues de l'église d'Halberstadt, construites au treizième siècle, n'avaient que neuf touches, et cependant le clavier embrassait une étendue de trente-six pouces. A chaque touche correspondaient un grand nombre de tuyaux accordés en quinte, quarte, tierce et octave. Cet orgue avait vingt soufflets de la forme de nos soufflets de forge. On n'avait pas encore imaginé d'augmenter l'intensité et le volume du vent en mettant un poids sur les soufflets; c'est pourquoi on était obligé d'en mettre un grand nombre pour alimenter un instrument peu considérable.

Tous les jeux employés dans l'orgue, jusqu'au 16me siècle, n'étaient que des jeux de flûte. C'est à cette époque seulement qu'il faut placer l'invention des jeux d'anches et l'introduction des *cromornes* et *régales*. Bientôt, en variant la forme des tuyaux, en les évasant et en les terminant en cône renversé, on parvint à obtenir des sons plus mâles et plus sonores, et on eut ainsi les jeux de trompettes et de clairons. Un Allemand, nommé Bernhard, inventa la pédale en 1470. On assigne environ la même date à la construction du premier clavier chromatique qui fût adapté à l'orgue de St-Salvador, à Venise. Auparavant on n'avait que trois demi-tons dans l'étendue du clavier, de *mi* à *fa*, de *la* à *si* bémol, et de *si* à *ut* (1).

Après l'adoption du clavier chromatique, au commencement du 16me siècle, l'orgue, le manicordion et le clavicytherium avaient quarante touches, de *ré* à *fa*, formant quatre octaves et trois notes.

Ce ne fut que cinquante ans plus tard qu'on doubla ou tripla les claviers. Titelouze, organiste français d'un grand mérite pour son temps, s'exprime ainsi dans la préface de ses *Hymnes* publiées en 1623 : «Outre que nous avons augmenté la perfection de l'orgue depuis quelques années en faisant construire en plusieurs lieux avec deux claviers séparés pour les mains, et un clavier de pédales à l'unisson des jeux de huit pieds contenant vingt-huit ou trente, tant feintes que marches, pour y toucher la basse-contre à part sans la toucher de la main, la taille sur le second clavier, la haute-contre et le dessus sur le troisième.

Les différents jeux dont se composaient en général les orgues au 16me siècle étaient les flûte, prestant, bourdon, cromorne, régales, larigot, plein-jeu, cymbales; les jeux de seize pieds étaient fort rares. Cependant, dès l'année 1545, un dominicain, nommé frère *Bernardo degli Argenti*, avait placé dans l'orgue de la cathédrale de Florence des tuyaux de vingt pieds de haut. L'auteur (2) qui rapporte ce fait a soin d'ajouter que ces tuyaux étaient les plus grands qui eussent été faits jusqu'alors. Je dois encore mentionner comme un fait singulier rapporté dans l'ouvrage que je viens de citer, que les tuyaux de l'orgue de Ste-Marie de Ravenne étaient en carton, ce qui ne nuisait pas à la pureté de leur son. J'ai connu, il y a quelques années, un amateur, dont je regrette d'avoir oublié le nom, qui avait aussi fait un orgue avec des tuyaux de carton.

Jusqu'à l'époque où je suis parvenu, le système de construction des orgues avait été le même en France, en Espagne, en Italie et en Allemagne.

Mais la réforme, en introduisant dans le culte et la liturgie catholique de si nombreuses modifications, changea par cela même l'emploi de l'orgue dans l'office divin. On adopta d'abord dans les pays protestants l'usage d'accompagner avec l'orgue le chant des psaumes; cette coutume, qui s'étendit bientôt aux pays où l'action du protestantisme put s'exercer même indirectement, fut adoptée par toute l'Allemagne et l'Angleterre. En France, au contraire, on conserva l'ancien usage de faire alterner les morceaux d'orgue avec le chant du chœur. De cet emploi différent de l'orgue, il est résulté des dispositions diverses dans sa construction, dans son mécanisme et dans le nombre et la qualité des jeux.

Ce sont ces différences qui constituent, à mon avis, la supériorité de l'orgue français sur l'orgue allemand, de l'orgue catholique, si je puis dire ainsi, sur l'orgue protestant. Permettez-moi, avant de vous faire connaître l'orgue de Fribourg, de justifier mon opinion; c'est ce que je vais essayer de faire le plus brièvement possible. F. DANJOU.

(La suite à un numéro prochain.)

(1) Walfrid Strabo; carmina de templo Aquisgranensi.

(2) Acta sanctorum ordinis Benedicti., t V, p. 657.

(1) Voir Luscinius Ottomarus. Musurgia. Strasbourg, 1542.

(2) Ferdinand Leopoldo del Migliore. Firenze illostrata, p. 25.

LES VIOLONISTES.

PANOFKA. (3)

Parmi les jeunes musiciens de notre époque, qui, bien qu'encore inconnus en Angleterre, jouissent déjà d'une

(3) Nous avons extrait cet article du *Morning Chronicle* du 26 novembre. Ce jugement de l'organe le plus grave de la presse anglaise sur notre jeune collaborateur intéressera sans doute les amateurs et les artistes. *(Le Rédacteur.)*

Digitized by Google

belle réputation sur le continent, Henri Panofka est, sans contredit, l'un des plus distingués. Si nous sommes bien informés, il appartient à une famille polonaise, et réside à Paris, où il occupe un rang distingué, tant dans le monde musical que parmi les littérateurs. En effet, outre que cet artiste est un musicien accompli, il sait encore se montrer critique aussi éclairé que consciencieux. Plusieurs articles de la *Gazette musicale* sont dus à sa plume, et on y remarque un caractère qui, en général, n'est pas précisément le trait distinctif des écrits publiés par des artistes de profession, nous voulons dire un grand fonds de bienveillance et de justice pour les productions de ses confrères. Comme violoniste, M. Panofka se classe parmi les plus habiles. Il est, dit-on, élève de Mayseder, dont il a su mettre les leçons à profit, puisqu'à la connaissance approfondie de son instrument il joint encore l'élégance et le fini d'exécution qui distinguent si éminemment ce grand maître. Mais Panofka possède un style qui lui appartient en propre, et dont il est redevable à la trempe hardie et vigoureuse de son âme aussi bien qu'à un génie fortement original. Quand nous l'avons entendu jouer, soit qu'il exécutât ses compositions régulières, soit qu'en improvisant il s'abandonnât à la richesse de son imagination, nous avons toujours été frappés de la clarté et de la suite qui règnent dans ses idées. On ne le voit jamais s'engager dans une suite de traits, quelque brillants ou gracieux qu'ils puissent être en eux-mêmes, à moins qu'ils n'aient pour but principal d'expliquer ou de développer l'idée ou le sentiment qu'il prétend exprimer. Dans ses mains un solo de violon est un monologue musical, poétique par le fond des idées et noblement exprimé au moyen d'un langage harmonieux et puissant.

Le plaisir que nous avions éprouvé à entendre cet artiste distingué nous a engagé à nous procurer quelques-unes des œuvres qu'il a publiées, et l'examen que nous en avons fait nous a confirmé dans l'estime que nous professions déjà pour le talent de ce compositeur. Parmi ces différentes œuvres, nous pouvons particulièrement citer trois grands duos pour piano et violon sur des motifs des opéras : *les Huguenots*, l'*Éclair* et *la Juive*, et trois duos pour les mêmes instruments sur des motifs tirés des opéras de Bellini : *la Straniera*, *la Sonnambula* et il *Pirata*. Ces derniers morceaux ont été composés de compagnie par Panofka et Rosenhain, et chacun d'eux a écrit la partie afférente à son propre instrument. Ces duos sont destinés pour la musique de chambre, ainsi que l'indique le titre sous lequel ils sont publiés (Bellini des Salons). Le premier est dédié à notre habile compatriote, Mme Anderson, et nous bornerions nos vœux à pouvoir entendre cette œuvre exécutée par Mme Anderson et un violoniste en état de faire aussi bien qu'elle honneur à sa partie. Nous recommandons vivement les compositions de M. Panofka aux amateurs de violon, dont le nombre augmente ici de jour en jour et dont plusieurs peuvent tirer un grand profit par l'étude et la pratique d'une musique appartenant à un ordre relevé.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Début de M. Marin (de Candia) dans *Robert-le-Diable*.

Voilà une soirée qui laissera un long souvenir dans les faste lyriques. L'apparition de M. de Candia, depuis longtemps annoncée, s'est faite avec tout l'éclat et le bonheur qu'on pouvait lui souhaiter. L'homme du monde, se transformant en artiste, n'a pas voulu s'y prendre à deux fois pour légitimer sa métamorphose : il n'a pas voulu que l'épreuve laissât de doute sur sa vocation. Il a donc choisi *Robert-le-Diable*, cette œuvre immense, ce rôle colossal, et il a dit à la foule assemblée : « Voyez, écoutez, et jugez. »

Il y a d'abord en M. de Candia une voix admirable, une voix de ténor, bien franche et bien pure, toute de poitrine, pleine de fraîcheur et de vigueur ; ce qui le prouve, c'est que, malgré l'émotion la plus vive, malgré la fatigue que quatre actes avaient dû lui causer, le chanteur conservait encore, au cinquième, toute la puissance de ses moyens ; il a dit le magnifique trio, comme si c'eût été le premier morceau de la pièce. La voix de M. Candia ne brille pas seulement par des qualités naturelles ; on sent que la culture ne lui a pas manqué : toutefois, il est certain que l'artiste a besoin de se livrer encore à un travail soutenu pour mettre en valeur tous ses avantages, en y comprenant ceux de la taille et de la figure. C'est un beau jeune homme, tout à fait propre aux rôles héroïques : n'ayant encore marché que dans les salons, il a dû se trouver embarrassé en posant le pied sur les planches ; ses gestes n'ont pu avoir tout d'abord l'aisance et la grâce qu'un peu d'habitude leur donnera, mais, pour un premier jour, son allure a été fort satisfaisante, et n'a présenté aucun défaut choquant.

L'illustre auteur de *Robert-le-Diable* avait présidé lui-même aux répétitions de son opéra ; il en a modifié quelques passages pour la voix du débutant, et au second acte il a ajouté un air, dont M. Émile Deschamps a composé les paroles. Robert entre, au lever de la toile, abattu, défait, et s'écrie :

Où me cacher ? la honte et l'horreur m'environnent !
Seul, perdu, réprouvé... Comment vivrais-je ainsi ?
La fortune me fuit, mes amis m'abandonnent,
Et toi, mon Isabelle aussi !
Ah ! c'est que pour chercher un bonheur éphémère,
Moi-même j'ai quitté le sentier de l'honneur !
C'est que j'ai de ma sainte mère
Oublié les leçons, source de vrai bonheur.

Après le récitatif vient un andante suave et d'un beau chant que les fanfares interrompent, et auquel succède un chaleureux allegro. Cet air, comme toutes les compositions de Meyerbeer, a besoin d'être entendu plusieurs fois pour être bien apprécié. C'est un nouveau feuillet, dont la partition de *Robert-le-Diable* vient de s'enrichir.

Levasseur et Mme Dorus-Gras ont concouru de tout leur talent à l'effet du chef-d'œuvre ; Mlle Nau chante avec beaucoup d'art et de goût, mais elle est bien froide dans le rôle de la Princesse. Applaudi pendant tout le cours de la représentation, M. de Candia a été rappelé à grands cris : Levasseur et Mme Dorus, en le ramenant sur la scène, ont partagé avec lui les témoignages de l'enthousiasme général.

S.

CONCERT DE M. BERLIOZ AU CONSERVATOIRE.

ÉPISODE DE LA VIE D'UN ARTISTE.

Symphonie fantastique, par M. Hector Berlioz.

On a déjà tant écrit sur M. Berlioz et sur ses compositions, que je ne sais en vérité si je dois livrer à la publicité ce peu de lignes, qu'à proprement parler, je n'écris que pour moi. Mais, quoi qu'il doive arriver, il faut que j'écrive, car mon cœur a besoin de s'épancher. C'était la première fois que j'entendais exécuter un morceau de Berlioz, de Berlioz qui, par son ouverture des *Francs-Juges*, s'est créé en Allemagne des admirateurs si enthousiastes. C'était presque avec effroi que je pensais à cette symphonie ; car, en général, je ne puis souffrir les programmes qu'on vous impose d'avance, et je me révoltais à l'idée d'être obligé d'accepter, bon gré mal gré, les diverses situations désignées par M. Berlioz lui-même,

Digitized by Google

sous le nom de *Rêveries*, *Passions*, *Scènes aux champs*, etc., etc. Je me réjouissais au contraire à l'idée de me raidir contre les indications données, et je me promettais bien d'en prendre précisément le contre-pied, substituant volontairement dans mon esprit un chalet au palais qu'on voudrait me faire admirer, la magnificence solennelle d'un cortége du couronnement à l'horreur d'une marche au supplice, et enfin les idées les plus positives et les plus arrêtées aux rêveries de programme. Que M. Berlioz veuille bien me le pardonner, j'étais un fou et je ne savais ce que je faisais alors ! Je me sens réellement frappé de vertige quand je pense maintenant à cette conception immense, à cette imagination inépuisable, et surtout à cette originalité sans exemple jusqu'à présent. La nuit d'après le concert il m'a été impossible de dormir, car cette marche sanglante était là, résonnant sans cesse à mon oreille, et me forçant à sentir la vie dans ses angoisses les plus poignantes..... J'avais peur de me voir traîné à la mort !

Pour parler d'une symphonie écrite dans un style si neuf, il faudrait créer des paroles toutes nouvelles. Les phrases connues sont insuffisantes, et ce qu'il y a de mieux pour moi, c'est de recueillir autant que possible mes souvenirs. En entendant cette symphonie, je me suis abandonné involontairement à de douces rêveries, à des pensées d'amour, à des sentiments d'ivresse et de félicité; puis je me suis vu traîné violemment vers la place des exécutions, j'ai vu les spectres et les larves m'entourer dans un cercle infernal..... Et ces illusions si diverses agissaient sur moi avec tant d'énergie, que tantôt, frappé d'horreur, je me hâtais de fermer les yeux pour échapper à ces épouvantables images, et tantôt je les ouvrais avec délices comme pour contempler les images ravissantes que j'entendais errer autour de moi.

Quelle émotion douloureuse n'ai-je pas ressentie en entendant ce thème si profondément touchant que l'auteur a su traiter avec tant d'originalité, à l'audition de cette mélodie si suave, qui se fait comprendre aussi bien que la poésie la plus expressive ! C'est que chez des artistes comme Berlioz il y a tout à la fois de la poésie, de la musique et de la peinture.... Mais je sens que pour parler dignement sur un tel sujet il faudrait être un aussi grand écrivain, ou mieux encore un aussi grand poëte que Berlioz, et un aussi grand musicien que lui.

HELLER.

REVUE CRITIQUE.

M. DACOSTA. — M. BERTINI. — M. CHOPIN.

L'art de jouer de la clarinette semble s'éteindre. *Berr*, qui avait si bien assoupli, perfectionné cet instrument, vient d'emporter dans la tombe le secret d'étonner et de plaire tout à la fois qu'il avait reçu de la nature, et qu'il savait si bien propager par la méthode savante avec laquelle il formait de si bons élèves. MM. Ivan Muller, Liverani, que nous avons entendus l'hiver passé, et Dacosta, nous restent; mais ils semblent garder leur talent pour les concerts, sans s'occuper de se former des successeurs. Ils devraient suivre l'utile exemple de tous nos grands instrumentistes, à la tête desquels nous placerons M. *Baillot*, qui se sont sans cesse préoccupés de transmettre leur manière à de jeunes artistes glorieux et heureux d'être imitateurs, parce qu'ils savent que c'est le moyen de devenir original et créateur plus tard.

M. *Dacosta*, premier clarinette de l'Académie royale de musique, vient de publier un grand solo pour son instrument, avec accompagnement de premier et second violon, alto et basse ou piano. Ce morceau, dédié à son ami *Berr*, est digne de celui à qui il est adressé. C'est plus qu'un simple solo, mais ce n'est pas un concerto. L'auteur a donc bien fait de lui donner le second titre de *concertino*. C'est dire que ce n'est point une œuvre ambitieuse, savante, et dans le genre enfin des morceaux de Weber pour clarinette et piano ; M. *Dacosta* s'est gardé du ridicule de cette prétention.

Après un *tutti* de vingt mesures, d'une mélodie qu'il aurait pu facilement faire un peu plus moderne, il attaque un solo franchement dessiné et répété à l'octave bas quelques mesures plus loin ; puis, à la suite d'un petit trait en gamme descendante qui ne manque pas d'éclat, il aborde un chant d'un caractère gracieux. La grâce est ce qui caractérise la manière de M. Dacosta, surtout dans l'exécution ; c'est le point de ressemblance qu'il a avec le talent de *Berr*. On voit même que ce morceau n'a été composé par l'auteur qu'en vue d'avoir un solo prêt à tout événement, et qui soit *bien dans les doigts*, comme disent les instrumentistes de profession. Il s'est rappelé sans doute le mot spirituel d'un amateur du genre simple, répondant à un admirateur des tours de force en musique, et qui s'extasiait devant les contorsions d'un pauvre diable d'exécutant : Je voudrais que cela fût impossible. M. *Dacosta* a composé un morceau agréable, semé de traits brillants, mais à la portée de tout clarinettiste exercé, sans être de la première force sur son instrument.

Une pastorale unie au premier solo, et qui s'enchaîne au rondeau en 2|4, offre encore aux amateurs de la mélodie simple des phrases bien coupées, bien senties, et puisées dans la nature de l'instrument. Le rondeau est d'un caractère vif et d'une allure franche ; il est plus difficile que les deux premiers morceaux, et doit aussi produire beaucoup plus d'effet. Tout cela est modulé sagement, sans prétention à la science, qui est toujours hors d'œuvre dans un morceau instrumental, destiné à faire briller l'exécutant; et, sous ce rapport, nous sommes persuadés que ce concertino, bien dit, dans un grand concert ou simplement accompagné au piano dans une soirée musicale, atteindra le but que se proposait l'auteur en l'écrivant, qui était plutôt de plaire que d'étonner.

— Comme la presse musicale a toujours été exploitée jusqu'à ce jour, à très-peu d'exceptions près, par des littérateurs, il en résultait que, ne connaissant pas la matière, ces messieurs se jetaient dans les lieux communs d'une louange exagérée; car il est plus aisé de faire de l'enthousiasme à froid que de la didactique consciencieuse et éclairée. Ce sont les pianistes surtout qui ont été le plus exposés à ces formes laudatives. Comme leur instrument n'ément pas, qu'il ne remue pas l'âme par les sons soutenus, nuancés, vibrants, toutes les ressources de la rhétorique ont été employées pour prouver que des doigts qui voltigent avec la plus grande agilité sur l'ivoire ou l'ébène nous impressionnent profondément. C'est un paradoxe à soutenir tout aussi brillant qu'un autre. Ce n'est point à dire cependant que MM. les pianistes soient dépourvus de ce que nous appelons l'âme musicale; mais il en est très-peu qui aient reçu ce beau don du ciel, ce sixième sens qui fait passer dans l'esprit des auditeurs ce qu'on éprouve soi-même. C'est plutôt par la pensée musicale écrite que les pianistes peuvent espérer d'obtenir ce résultat, que par l'exécution ; et, sous ce rapport, M. *Bertini* est en fonds pour impressionner son auditoire, car il y a presque toujours pensée en lui ; il est profondément convaincu de son art. Il voit autre chose dans le piano que la vélocité, le trille brillant, les octaves pleines et puissantes, la prestesse des doubles, triples et quadruples notes; et quoiqu'il possède autant que pianiste de France et de Navarre ces qualités essentielles, ses productions disent toujours quelque chose à l'intelligence. Tantôt c'est l'*espérance*, *les regrets*, le *calme* qu'il nous peint, et cela sans tomber dans la

Digitized by Google

niaiserie de la soi-disant musique imitative dont les batailles de *Prague* ou de *Marengo* furent longtemps le type, avant que le genre romantique, fantastique et satanique ne fit irruption dans notre musique. Ce n'est pas par un prologue plus long que le morceau qu'il a composé que M. *Bertini* exprime ce qu'il a voulu peindre ; c'est par un mot simple qui dit toute une passion, la quiétude ou les tortures de l'âme ; et puis le musicien peint alors à larges phrases avec son inspiration chaude et animée.

Dans son 2me *solo* pour piano, qu'il a écrit pour le concours de l'École royale de Musique, et destiné aux élèves de la classe de M. Adam, M. *Bertini* semble s'être donné le thème de rassembler tout ce qu'il peut y avoir d'inattendu, de traits singuliers sans tomber dans le baroque, de nuances, de mélodies gracieuses, de phrases élégantes et de modulations brusques sans être bizarres, afin de familiariser les jeunes pianistes qui travaillent consciencieusement leur art. Il n'y avait point ici de pensée autre que celle de l'exercice pour ainsi dire mécanique, d'exercice sur l'instrument, qui pût préoccuper le compositeur ; eh bien, il a encore trouvé le moyen d'être mélodique jusque dans les traits les plus difficiles. Entrant en matière par un *allegro risoluto* en *la* bémol, à quatre temps et en unisson, il arrive à un dialogue pressé en triolets pour les deux mains que précède une seule mesure en 3/8 qui paraîtrait puérile, isolée ainsi, si l'on ne réfléchissait qu'il s'agit d'exercer l'œil de l'élève aux changements de mesure les plus inattendus. Une mélodie, qui commence par rondes et blanches et accompagnée avec beaucoup d'élégance, se dessine après cette vive introduction. Suivre l'auteur dans tous ses caprices scolastiques serait trop long, car il a jeté comme à pleines mains toutes les richesses de sa brillante imagination dans cette œuvre consciencieuse. Il nous suffira donc de dire qu'après un chant des plus suaves en *si* dièze majeur sur une mesure à 12/8, il rentre en *la* bémol majeur par une modulation enharmonique dont, nous persistons à le dire, messieurs les pianistes abusent un peu trop ; puis il termine ce beau *solo* par une péroraison pleine de fougue et d'énergie qui rappelle les belles études caractéristiques de l'auteur.

— Et voilà que, pour faire diversion à l'examen d'une étude scolastique, il nous tombe sur la main une de ces nombreuses et brillantes étincelles d'un pianiste du même genre que celui dont nous venons de parler, ayant de plus, s'il se peut dire ainsi, le *molle facetum* d'Horace qui semble empreint dans ses moindres productions. Si dans quelques-unes de ces brillantes soirées musicales dont Paris abonde, vous avez entendu de délicieuses mazurkas polonaises, de ces mélodies d'une naïveté et d'une tristesse indéfinissables, vous verrez tout de suite que nous parlons de M. *Chopin*, de ce pianiste qui se distingue dans la foule des pianistes de premier ordre qu'enfante le dix-neuvième siècle. Afin, sans doute, de se délasser des productions sérieuses qu'il écrit pour le piano, M. Chopin, dans un moment de loisir, a laissé tomber de sa plume un de ces morceaux légers qui font le charme des réunions intimes. C'est une vaporeuse pensée intitulée *Impromptu*. Au laissé-aller de certaines notes étonnées de se rencontrer, et qui forment des dissonances ni préparées ni résolues, on voit tout de suite l'indépendance qui a présidé à ce joli gazouillement de triolets en mesure à quatre temps et dans le ton de *la* bémol majeur. A ce badinage des deux mains, à cette broderie hardie, riche et variée, succède une belle et noble mélodie en *fa* mineur, où tous les caprices du chant se jouent comme à plaisir ; et puis, se reposant sur la dominante de *fa*, l'auteur rentre, par une cadence interrompue d'un charmant effet, dans son ton primitif de *la* bémol, et finit ce morceau, qui est plus qu'un impromptu, d'une manière logique, par le dessin en triolets avec lequel il a commencé. Ce tableau de genre, jeté sur le papier sans prétention aucune, sera goûté par l'élève comme par le pianiste habile. Le premier y verra une étude gracieuse, un exercice pour l'ensemble des deux mains ; le second y reconnaîtra ce faire élégant, distingué, ces licences harmoniques qui décèlent le grand artiste jusque dans la plus légère production.

Henri BLANCHARD.

1° *La Folle*, fantaisie romantique pour le piano, par Amédée Méreaux; opéra 41.

2° Grande Fantaisie sur des motifs de la tour enchantée de la *Juive*; par Amédée Méreaux; opéra 42.

Voici donc une fantaisie romantique, et cette fantaisie a pour titre, *la Folle!* Impatient d'être initié aux mystères d'une fantaisie romantique, je saute à la hâte par-dessus le titre et je m'empresse de parcourir cette œuvre dans son entier. L'introduction commence d'une manière toute psychologique, sans désignation aucune de la mesure; et, en effet, on conçoit qu'une insensée se soucie fort peu d'une mesure quelconque. Après quelques instants de délire, la folle essaye de bégayer une mélodie (c'est du moins ainsi que j'interprète l'andante); mais cette tentative ne me paraît pas lui réussir extrêmement. Peut-être quelques personnes vont-elles concevoir la crainte de voir l'auteur nous peindre des cliquetis de chaînes, des bonds furieux, des vociférations inarticulées, des propos incohérents, des hurlements de rage et même une petite camisole de force... Rassurez-vous, très-honorés dilettanti : c'est pour vous qu'écrit M. Méreaux, et il sait parfaitement ce que c'est que d'écrire pour les dilettanti. Il écrit avec autant d'élégance qu'il vous en faut et mieux même que vous le désirez. M. Méreaux a écrit avec soin jusqu'à la couronne de fleurs sauvages qui, depuis Ophélia, est la coiffure obligée de toutes les folles du monde; et s'il a essayé de peindre quelque chose d'analogue dans l'introduction, il a eu bien soin de s'en tenir là. Ce qui vient après l'introduction, c'est tout simplement la fameuse romance de Grisar, dont nous nous rappelons tous l'éclatant succès. Nous voilà donc, par ce seul mot, suffisamment renseignés, sur l'origine, l'âge et le rang de la folle qui se présente à nous. Cette folle de Grisar s'est adonnée à de grands voyages, et il lui a été délivré un passeport sur lequel tous les amateurs et chanteurs de romances des deux sexes sont requis de la laisser circuler librement et sans obstacle, et même de lui prêter, autant que possible, aide et assistance. Ce passeport est concédé pour un temps indéterminé; celle qui en est munie est particulièrement reconnaissable par une mélodie gracieuse qu'elle chante à ravir, et par des mouvements étranges, il est vrai, mais de tout point incapables d'inspirer le moindre soupçon défavorable. Les autorités supérieures de l'empire artistique, je veux dire le public, ont fait à la folle en question une réception des plus amicales; chacun à l'envi s'est empressé de la combler d'éloges et de compliments aimables; aussi n'y a-t-il pas eu le plus petit reproche à lui adresser, car la folle est une personne fort bien élevée, d'une grâce extrêmement raisonnable et d'un goût parfait. Sur ce thème M. Méreaux a écrit deux variations et un finale (nous avons déjà cité l'introduction), qui sont appelés à un grand succès, car ces différents morceaux sont traités avec l'intelligence et la pureté de goût qui sont le propre du talent de M. Méreaux. Le finale particulièrement offre un grand intérêt, surtout à partir de la page 14, et se distingue par des tournures pleines de grâce aussi bien que par ses traits brillants. Il faut savoir gré à l'auteur de ce qu'en terminant, il a dédaigné de faire du bruit, pour se livrer à une peinture caractéristique. En somme, ce dernier morceau est

Digitized by Google

écrit d'une manière fort distinguée, et laisse dans l'esprit une agréable impression.

La fantaisie sur la marche des chevaliers de la Tour enchantée de *la Juive* n'a d'autre défaut que de porter le titre de fantaisie. Pourquoi M. Moreaux n'a-t-il pas donné à son œuvre le nom qui lui convenait réellement, celui d'air varié? Une introduction de plus ou de moins ne change rien à l'affaire et ne fait pas qu'un air varié devienne une fantaisie. Du reste, comme variations, celles-ci appartiennent aux plus jolies et aux mieux réussies que j'aie rencontrées depuis longtemps. Elles n'offrent pas seulement aux pianistes l'occasion de déployer un grand talent d'exécution, elles sont encore de nature à plaire également aux amateurs et aux connaisseurs. Il serait superflu d'ajouter rien de plus sur ces variations qui peuvent soutenir dignement le parallèle avec les meilleures productions de ce genre. Peut-être pourrait-on reprocher au finale un peu de longueur; mais je pense comme mon ami, le compositeur Robert Schumann, que cela même est un fort bon signe, attendu qu'un compositeur, chez qui il y a abondance d'idées ne sera jamais embarrassé pour arriver à son dénoûment, comme un pauvre diable dont l'imagination stérile se tarit dès les premières tentatives. En résumé, ces variations sont des plus remarquables, et, s'il est une justice musicale, elles ne tarderont pas à être connues et appréciées par tous les amis de la jolie musique.

H.

MM. les abonnés de *la Gazette musicale* recevront avec le prochain numéro: *Ecco quel fiero estante* notturno, à 3 voix, par *Géraldi*; et *Morte*, romance de *Vogel*.

La première livraison de la collection des *Archives curieuses de la Musique*, que nous avons promise à nos abonnés, paraîtra à la fin de janvier prochain, et les autres suivront de mois en mois. Nous croyons devoir répéter que ce vaste recueil, entrepris spécialement pour les abonnés de la *Gazette musicale*, leur est *exclusivement* destiné. En conséquence, les personnes qui désireraient posséder cet ouvrage seront dans la nécessité de s'abonner à la *Gazette*, d'ici au 1er janvier, notre tirage étant borné au nombre de nos souscripteurs.

NOUVELLES.

*** On vient de commencer à l'Opéra les répétitions de *la Fille de l'Air*. Ce nouvel ouvrage de M. Auber soulève déjà de très-vives réclamations de la part des principaux artistes à qui l'exécution est confiée. On parle même du refus de Mme *Dorus-Gras* et de M. *Levasseur*, dose charger des rôles qui leur sont destinés et qui n'ont, à ce qu'il parait, aucune importance. Si l'on en croit ces bruits de coulisses, *Duprez* lui-même aurait été sacrifié en cette occasion, et le seul rôle brillant serait réservé à *Mlle Nau*, qui est pourtant, comme chacun sait, une cantatrice très-froide et d'un mérite très contesté. Il nous semble qu'en chargeant Mlle Nau presque seule du succès d'un ouvrage, on lui impose un fardeau beaucoup trop lourd pour son talent, et qu'on peut ainsi compromettre à la fois la réputation de compositeur et les plaisirs du public.

*** Duprez a fait cette semaine une excursion au Havre et à Rouen; dans cette dernière ville, il a choisi pour se faire entendre *la Muette* et *le Juive*. Il est inutile d'ajouter qu'il a obtenu un succès d'enthousiasme.

*** Quelque productif que soit le succès de *Brasseur de Preston*, le théâtre de l'Opéra-Comique pense à cueillir de nouveaux lauriers. Sous peu de jours nous verrons à ce théâtre une pièce en un acte duo à deux hommes d'esprit, et dont la musique est l'œuvre de M. Rousselot, jeune compositeur d'avenir. Puis viendra *Régine*, opéra-comique en deux actes, attribue à l'heureuse collaboration de MM Scribe et Adam; Mlle Rossi s'est chargée du rôle d'abord destiné à Mme Damoreau.

*** Le concert que doivent donner M. de Bériot et mademoiselle Pauline Garcia, à l'Opéra, est annoncé pour le 8 décembre, mais une légère indisposition de M. de Bériot pourra bien le retarder de quelques jours.

*** M. Ernst, après un voyage de quelques mois dans les départements, est revenu ces jours-ci à Paris, d'où il repart aujourd'hui pour la Hollande. Le célèbre violoniste passera le reste de l'hiver en Allemagne.

*** M. *Julien* vient de composer pour les bals de l'Opéra, qui promettent d'être très-brillants cette année, *douze grandes valses*, dont nous parlerons incessamment.

*** Dimanche 9 décembre, mesdemoiselles Klotz donneront un concert à la salle du Conservatoire dont voici le programme: Première partie. 1° Ouverture des *Mystères d'Isis*. 2° Duo du *Mariage de Figaro*, chanté par Mlle Nau, de l'Académie royale de Musique, et Mlle Caroline Klotz. 3° Fragment du septuor de *Hummel*, exécuté par MM. Urhan, Rousselot, Véay, Rémusat, Durier, Ferrière et Mlle Émilie Klotz. 4° Air italien, chanté par Mlle Nau, de l'Académie royale de Musique. 5° Air bouffe de *Pellegrini*, chanté par M. Dérivis. — Deuxième partie. 6° Ouverture de *Robin des Bois*. 7° Air chanté par M. Massol, de l'Académie royale de Musique. 8° Nouvel air varié pour le violon, composé par Mayseder, et exécuté par M. Urhan. 9° Air italien, chanté par Mlle Caroline Klotz. 10° Variations sur la *Stagiera*, de Thalberg, exécutées par Mlle Emilie Klotz. 11° Chansonnettes chantées par M. L. ***.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Toulon.* — La *Gazette Musicale* stigmatisait récemment les orchestres de province qui défigurent les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres par une exécution incomplète ou défectueuse. Voici un exemple à ajouter à ceux qui sont déjà connus: à la représentation *de Robert-le-Diable* qui a eu lieu récemment sur le théâtre de cette ville, on a remarqué l'absence du timbalier qui, n'étant pas payé, est libre de disposer de son temps comme il lui plaît; il manquait à l'orchestre deux cors qui ont été remplacés par un violon, un bugle tenait lieu de la trompette à piston; il est facile de juger d'après cela que l'ensemble de la représentation devait être détestable. On aurait dit un charivari commandé tout exprès pour punir le public de son goût pour l'opéra en général et pour *Robert* en particulier.

*** *Metz.* — Le ténor Marié, dont nous parlions dans notre dernier numéro, a fait exécuter une messe de sa composition dans l'église de St-Vincent. Il s'était chargé lui-même d'une partie des solos; il a pu faire ainsi apprécier sa voix et son talent aux fidèles scrupuleux qui ne hantent pas le théâtre.

*** *Reims.* — M. Lafont, assisté de la société philharmonique, a donné ici un concert et a été très-applaudi. Un jeune artiste de la ville, M. Carré, s'est fait entendre avec succès dans un morceau pour piano de Bertini. — Le journal de la localité, rendant compte de cette soirée musicale, loue M. Carré d'avoir *fait trêve aux Colifichets de H. Herz*. Nous voyons avec plaisir que nos idées se propagent et que le public oblige même certains artistes à les adopter.

*** *Arras.* — Une messe à grand orchestre de M. Elwart a été exécutée ici à l'occasion de la Sainte-Cécile, par les membres de la société philharmonique. Cette composition, qui fait le plus grand honneur au talent de M. Elwart, avait attiré de nombreux auditeurs, et a produit beaucoup d'effet.

*** *Nismes.* — On va inaugurer la nouvelle salle de foyer de notre théâtre, qui est une des plus vastes qui existent. — M. Ch. Boucher, fils du célèbre Boucher, *l'Alexandre des violons*, doit se faire entendre dans cette circonstance avec quelques autres artistes distingués.

*** *Marseille.* — M. F. Alhraud père, dont le talent pour diriger les messes vocales est apprécié dans notre ville, vient d'être l'objet d'une distinction des plus flatteuses. Il a reçu de M. le ministre de

Digitized by Google

l'instruction publique une médaille d'honneur. Tout ce qui professe à Marseille une sincère estime pour le beau talent de M. Albrand, a vu avec plaisir cet habile musicien recevoir des mains du ministre la récompense qu'il a si bien méritée par une vie pleine de travaux honorables et rehaussée encore par un zèle et un désintéressement au-dessus de tout éloge.

*** *Bordeaux.* — Le public de cette ville ne ratifie pas en général les jugements prononcés à Paris sur les ouvrages ou les compositeurs nouveaux. Il semble même qu'il ait pris à tâche de repousser tout ce qui a mérité dans la capitale faveur et succès. Ainsi le charmant opéra-comique *de la Courte Échelle*, le *Domino Noir*, le *Perruquier de la Régence*, ont été froidement accueillis. En revanche, *Anna Bolena* de Donizetti a été applaudi avec enthousiasme. Faut-il conclure de ces faits que les arbitres suprêmes du goût habitent les bords de la Garonne, ou bien se contraire que l'éducation musicale des dilettanti de Bordeaux n'est pas assez avancée ni assez complète pour réformer les arrêts du public parisien? Nous laissons à nos lecteurs le soin de se prononcer pour l'une ou l'autre de ces deux opinions.

*** On nous écrit de Lille :

« Notre lauréat de festival, l'artiste à qui les Lillois doivent l'exécution la plus parfaite des chefs-d'œuvre de Meyerbeer et de Rossini, M. Benard, enfin, quitte l'an prochain la direction du théâtre de Lille. Devoué passionnément à son art, il abandonne, pour se livrer à tout son avenir de chef d'orchestre, le gouvernail de vaisseau dramatique. M. Bénard est un de ces hommes rares pour qui chaque création ajoute une perle à sa couronne musicale, et tous nos vœux le suivront dans une carrière qu'il a déjà parée de brillants souvenirs.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Naples*, le 19 novembre. — Nourrit continue ses débuts ici; depuis le 15, il a joué *quatre fois*, et le succès de la première représentation a encore grandi à la troisième et à la quatrième; on a surtout applaudi l'introduction et le petit duo du premier acte qu'il dit d'une manière ravissante; le grand air du deuxième acte fait fureur: après ce morceau Nourrit est toujours rappelé. Le grand duo ne produit pas moins d'effet, et au troisième acte, quand la pièce devient plus dramatique, notre ténor a arraché des larmes et des cris d'admiration aux Napolitains. C'est un grand et légitime succès.

*** *Florence.* On écrit de 12 novembre:

Hier on a donné au théâtre *della Pergola* la première représentation de la *Prigione di Edimburgo* du maestro Ferdinand Ricci, qui a obtenu un grand succès et excité à plusieurs reprises l'enthousiasme des Florentins. Mademoiselle Franciliа Pixis, engagée depuis le mois dernier à ce théâtre, a fait sa première apparition dans cet opéra et accueillie par le nombreux auditoire avec une faveur bien prononcée, elle a été rappelée sept fois dans la soirée; Madame Derancourt et MM. Morini, ténor, et Scheggi, basse-taille, ont eu les mêmes honneurs ainsi que le *maestro*, qui a mis en scène et conduit son ouvrage, dont l'exécution a été satisfaisante dans tous les détails.

*** *Londres.* — Le second concert de la *Choral harmonic society* a eu lieu le 27 novembre à la salle de concert de *Hanovre Square*. Les morceaux de *musique sacrée* qu'on a exécutés, étaient tirés des œuvres de *Haendel*, *Haydn*, *Hummel*, *Rossini*, *Dr Crotch*, etc.

*** *La Haye.* — M. Sudre a donné avant-hier, à la salle *Diligentia*, la séance de *langue musicale*, annoncée quelques jours auparavant.

Après avoir entretenu son auditoire des conclusions du dernier rapport fait à l'Institut Royal de France, qui énumère toutes les applications de cette ingénieuse découverte, M. Sudre a passé à la pratique de la méthode, en priant le public de dicter des phrases que Mlle Victorine Hugo devait interpréter, soit que ces phrases lui fussent communiquées par le son d'un instrument, soit par des *signes*, soit par le *toucher*, soit par *l'écriture musicale*, ou bien par la *seule prononciation* des sept notes : *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

Ces diverses expériences ont été faites, et tout le monde a paru reconnaître ce qu'il y avait d'ingénieux et d'utile dans cette invention remarquable.

*** *Lucques.* — Le Maestro G. Pacini vient d'être nommé directeur de la chapelle du Grand-Duc.

*** On sait que tous les ouvrages de M. Victor Hugo avaient été mis à l'index dans toute la monarchie autrichienne. Par suite de cette interdiction, *Lucrèce Borgia*, de Romani, calquée sur le drame du poëte français, avait été défendu sur tous les théâtres de la Lombardie. Mais cette pièce, qui est une des plus belles compositions de Donizetti, ayant été par hasard représentée à Lucques devant le prince de Metternich, celui-ci, émerveillé des beautés de la musique, a levé de suite l'interdiction qui pesait sur cet ouvrage, et en a autorisé la représentation dans toute la monarchie autrichienne. *Lucrèce Borgia* a été en conséquence jouée immédiatement avec un égal succès à Venise et à Trieste. Le printemps prochain, elle sera jouée à Vienne même par Mme Ungher, MM. Poggi, ténor, Coselli, basse, et Mme Mazarrelly.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

GUIDO ET GINEVRA,

D'HALÉVY,

Arrangé en quatuor pour 2 violons, alto et basse, par *C. Schwenke*, 4 suites. Chaque 18 fr.

Le même opéra arrangé en *quatuor* pour flûte, violon, alto et basse, 4 suites. Chaque, 18 fr.

Le même opéra arrangé pour deux flûtes, par *Walkiers*, 4 suites. Chaque, 9 fr.

Le même opéra arrangé pour 2 violons, par *C. Schwenke*, 4 suites. Chaque, 9 fr.

Le même opéra arrangé pour 2 *cornets* à piston, par *Mengal*, 2 suites. Chaque, 9 fr.

Fantaisie brillante

Sur la romance chantée par Duprez dans *Guido et Ginevra*,

POUR LE VIOLON,

Avec accompagnement de piano,

PAR

Henri Panofka,

Op. 21. Prix : 7 fr. 50 c.

LE PATRE SICILIEN,

Quadrille nouveau par

J. B. TOLBECQUE,

Pour piano, à 2 et à 4 mains, pour orchestre, quintetti, pour 2 violons, 2 flûtes, 2 cornets à piston.

Morceaux de Salon.

6 DUOS CONCERTANTS

POUR

PIANO ET FLUTE,

SUR DES MOTIFS DES OPÉRAS

LES HUGUENOTS, ROBERT-LE-DIABLE,

LA JUIVE, ET L'ÉCLAIR,

PAR

E. WALCKIERS.

N. 1 Sur *Ah! si j'étais coquette*, des Huguenots.
2 — *Les couplets d'Alice*, de Robert-le-Diable.
3 — *La barcarolle*, de l'Éclair.
4 — *Le chœur des Baigneuses*, des Huguenots.
5 — *Le grand trio* de la Juive.
6 — *La scène de la conjuration* des Huguenots.

OEuvre 68. — N° 1 à 6. — Chaque : 9 fr.

Digitized by Google

Album des Pianistes.

Morceaux nouveaux et inédits, ornés des portraits de MM. Chopin Thalberg, Liszt, Dœhler, Osbonne et Méreaux.

Cet Album contient :

N. 1. Scherzo, par THALBERG, œuvre 27.
2. Trois valses brillantes, par CHOPIN, œuvre 34.
3. Fantaisie sur des motifs de The Gypsy's Warning; par DOEHLER, œuvre 27.
4. Chant du Cygne, de Schubert, par LISZT.
5. Fantaisie et Variations sur des motifs de Guido et Ginevra par OSBORNE, œuvre 29.
6. Fantaisie sur une mazurka de Chopin, par A. MÉREAUX, œuv. 44.

Prix, très-élégamment relié et orné de 6 portraits, net 20 fr.

Bibliothèque Musicale

PORTATIVE,

RÉPERTOIRE MODERNE DU THÉATRE ITALIEN.

1re Liv. L'Elissir d'Amore de Donizetti.
2. — Othello de Rossini.
3. — Matrimonio segreto de Cimarosa.
4. — Anna Bolena de Donizetti.
5. — Barbiere di Seviglia de Rossini.
6. — Il Crociato de Meyerbeer.
7. — La Parisina de Donizetti.

Le prix de *chaque opéra* complet avec accompagnement de piano, imprimé sur très-beau papier, n'est que de 10 *francs net*.

LES 7 OPÉRAS SONT PUBLIÉS.

LE PENSIONNAT,

RECUEIL

De Morceaux brillants,

SUR DES MOTIFS FAVORIS

POUR LE PIANO A 4 MAINS;

PAR

Charles Schunke.

Œuvre 52. — N° 1 à 12. — Chaque : 6 fr.

N. 1 Divertissement sur l'Éclair.
2 Souvenir de la Styrie, fantaisie pastorale.
3 Fantaisie sur un air russe.
4 Fantaisie sur Robert-le-Diable.
5 Fantaisie sur la Norma.
6 Rondo français.
7 Rondo-valse, sur des valses de Strauss
8 Halte des Bohémiens, fantaisie sur la Preciosa de Weber.
9 Variations sur la cavatine de la Zelmira.
10 Bacchanale sur le chœur des Buveurs de la Juive.
11 Variations sur le septuor du Duel des Huguenots.
12 Variations sur un air autrichien.

Les 12 numéros, pris ensemble, net 30 fr.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER.

Album de 1839,

PAR

Mlle L. PUGET.

1. Matines.
2. Belle pour lui.
3. Plus de mère.
4. La Chanson du Charbonnier.
5. Souviens-toi.
6. La Bayadère.
7. L'Aigle.
8. Jeune fille à quinze ans.
9. Nanna la Creole.
10. Le Pêcheur breton.
11. La Retraite.
12. Et moi, toi.

Prix : 12 fr. pour piano, et 9 fr. pour guitare.

PUBLIÉS PAR LA SOCIÉTÉ MUSICALE,

ALBUM

De romances et nocturnes avec accompagnement de piano,

PAR

Auguste Panseron.

CONTIENT :

1. Si vous avez une mère; romance.
2. Ketly; tyrolienne.
3. On sonne l'Angélus; nocturne.
4. Notre-Dame des Grèves; ballade.
5. Te parle-t-il de moi? romance.
6. La Jeune Fille de Toscarelle; romance.
7. L'Exigeant; chansonnette.
8. L'Heure des heureux de ce monde; nocturne.
9. La Veille des vacances; chansonnette.
10. L'Apparition; romance.
11. Le Lido; nocturne.
12. L'Espiègle; chansonnette.

Très-élégamment relié, orné de 12 lithographies, prix : 12 francs net.

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU,

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRAS.

Chez MAURICE SCHLESINGER, rue Richelieu, 97.

L'Abonné paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année *deux morceaux de Musique instrumentale, ou une partition, ou un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque Abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* fr. par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

Les Abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie.

Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'Abonné, trois morceaux et une partition.

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque Abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 14 et 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 49.

ANNONCES : 1 FR. LA LIGNE.

A dater du 1er janvier 1859, la Gazette Musicale *paraîtra* deux fois *par semaine, le DIMANCHE et le JEUDI. Le prix de l'Abonnement ne sera pas augmenté.*

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France;

PARIS, DIMANCHE 9 DÉCEMBRE 1858.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

Le 2e concert de M. H. BERLIOZ, et celui de la Société musicale devant avoir lieu Dimanche 16 décembre, nous n'avons pas voulu priver nos lecteurs du plaisir d'y assister, et nous avons remis notre premier CONCERT DE CHAMBRE, offert aux abonnés de la GAZETTE MUSICALE, au Dimanche 23 décembre. Nous en donnerons le programme dans notre prochain numéro.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : ECCO QUEL FIERO ESTANTE, notturno, par *Géraldi*; et MORTE, romance de *Vogel*.

SOMMAIRE. — Instruments de musique en usage au moyen âge, par BOTTÉE DE TOULMON. — Opéra nouveau de M. Bouchet. — Correspondance, Strasbourg. — Concerts. Société musicale, M. Zimmermann, par H. BLANCHARD. — Revue critique, par H. BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

EN USAGE AU MOYEN AGE (1).

Alors comme maintenant les instruments se divisaient en instruments à cordes, instruments à vent et instruments de percussion.

INSTRUMENTS A CORDES.

La première division se subdivisait elle-même en instruments dans lesquels le son était obtenu par le frottement, puis ceux dont les cordes étaient pincées, et enfin ceux dont les cordes étaient frappées.

Ces instruments étaient : la *vielle* ou *viole*, la *rotte*, le *rebec* et la *symphonie*.

INSTRUMENTS A CORDES JOUÉS PAR FROTTEMENT.

La *vielle* n'était pas l'instrument qui porte ce nom de nos jours ; la vielle ou viole se jouait avec un archet : c'était notre violon ; il était bien loin sans doute de ce qu'il est maintenant, mais enfin l'idée primitive de sa construction existait alors. On en voit de nombreuses représentations sur les anciens monuments. Un chapiteau de Saint-Georges de Bocherville, du XIe siècle, nous montre un exécutant qui tient son violon absolument comme on le fait aujourd'hui. Les renseignements sur le violon de cette époque sont fort vagues : les sculptures, les vitraux et les miniatures sur lesquels il est représenté ne peuvent raisonnablement servir à autre chose qu'à établir sa forme ; le nombre des cordes, dans les cas très-rares où elles peuvent être comptées, n'est presque jamais le même. Il est vrai que cela pouvait dépendre de l'individu qui se servait de cet instrument, puisque les principes de sa construction n'étaient pas encore arrêtés. La forme la plus commune du violon était alors celle d'une mandoline ; plus tard elle varia à l'infini : ainsi, les miniatures des XIIIe et XIVe siècles nous donnent des violons en forme de soufflet, d'autres faits en cœur, d'autres en battoir, en guitare, en mandoline, etc. Ces deux dernières formes prévalurent. Dans le violon en forme de guitare, les deux renflements de la table devinrent de plus en plus aigus, et le dessin du violon actuel se trouva fixé. Le nombre des cordes fut plus longtemps à s'établir : Jérôme de Moravie, religieux musicien du XIIIe

(1) *M. Bottée de Toulmon* veut bien nous permettre de publier le travail suivant, qui sera inséré dans le prochain annuaire de la *Société de l'Histoire de France*. — On ne doit considérer cet article que comme une page détachée d'un vaste ouvrage auquel *M. Bottée* n'a pas encore mis la dernière main ; mais tel qu'il est, cet article donne une sorte de catalogue des instruments du *moyen-âge*, indispensable pour l'intelligence des auteurs de cette époque.

Digitized by Google

siècle, est le premier auteur qui nous donne quelques détails assez circonstanciés sur cette importante partie de l'instrument. De son temps il était monté de cinq cordes, parmi lesquelles on comptait deux bourdons, qui résonnaient à vide, pour accompagner ce qui était exécuté sur les autres cordes. Il lui donne le nom de *vielle*, et celui de *rubebbe* à un autre violon à deux cordes qui devait servir d'accompagnement à la vielle, car il était d'une nature plus grave.

La *rotte*, *rote*, *rocte* ou *rothe*, était un instrument sur la nature duquel Roquefort et d'autres auteurs se sont trompés complétement. Ils pensaient que c'était ce que nous appelons la vielle, et cette supposition était fondée sur l'idée que *rote* venait de *rota*; malheureusement cette étymologie laissait beaucoup à désirer, puisque cette dernière orthographe n'est qu'exceptionnelle; celles que nous avons citées sont beaucoup plus communes, et c'est au mot *rocta* que Du Cange fait mention de cet instrument. Deux vers de Fortunat, rapprochés de la présence d'un instrument du pays de Galles, portant un nom à peu près semblable, nous donnent toute espèce de raison de penser que la rotte était un instrument à archet dont on jouait verticalement.

Vers le XVI$_e$ siècle les violons se sont subdivisés en violes. Ce sont elles que l'on voit représentées dans le tableau des *Noces de Cana*. Ainsi, pour se faire une juste idée de ce qu'était la viole, il faut considérer l'époque où il en est question. Les mots *vielle* ou *viole* signifièrent un violon comme nous l'entendons jusque vers le XVIe siècle : à partir de cette époque, le violon prit le nom qui lui est resté depuis, et le mot *viole* désigna une sorte d'instrument dont on ne joue plus, et que nous ne connaissons plus que par ses représentations dans les anciens tableaux.

Il y eut quatre espèces de violon et de viole : le dessus, la haute-contre, la taille et la basse, qui, bien entendu, variaient de grandeurs (1).

Le *rebec*, suivant l'opinion générale, était un violon rustique monté de trois cordes. Les citations continuelles où il est question de lui ne nous laissent pas douter un moment de son existence, mais rien n'est positif sur sa nature. Un passage de Rabelais ferait même penser que son rôle était un peu plus relevé qu'on ne le croit.

Avant le XIIIe siècle, l'acception du mot *symphonie* ne fut pas fixée d'une manière bien arrêtée, divers auteurs en font plusieurs instruments de nature différente. Enfin, à l'époque dont nous parlons, il désigna invariablement l'instrument que nous nommons *vielle*. Il était réservé aux aveugles et aux mendiants, car un passage d'une chronique manuscrite de Bertrand du Guesclin en fait mention sous le nom d'*instrument truant*. Eustache Deschamps dit : *Aveugle chifonie aura*; enfin on trouve dans Gerson : *Tale instrumentum vindicaverunt ipsi cæci.*

INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES.

Cordes à boyaux.

Dans cette division doivent être rangés la *cythare*, la *harpe*, le *luth* et la *guitare*.

La *cythare* était un instrument triangulaire se plaçant sur la poitrine de l'exécutant, qui en pinçait les cordes; elles étaient posées transversalement, en diminuant de grandeur, de bas en haut. Gerson nous donne toute certitude à ce sujet.

Je dirai peu de chose sur la *harpe*, tout le monde en connaît la nature. Celles dont on se servait au moyen-âge étaient plus petites que les nôtres, car on voit les rois des ménétriers en avoir une constamment à la main : eux seuls et les seigneurs avait le droit de s'en accompagner. Une pièce de vers de Guillaume de Machault ferait supposer qu'elle avait vingt-cinq cordes; probablement ce nombre varia d'après sa dimension, qui ne fut pas toujours la même. Cet instrument servait à accompagner les lays. Cette fonction, comme je l'ai dit, était réservée au roi des ménétriers.

Le *luth* et la *guitare* sont des instruments dont la forme est très-connue : le fond du luth était convexe et celui de la guitare était plat. Le nombre des cordes varie dans ces deux instruments : dans le luth il finit par être considérable, puisqu'il dépassa vingt en comptant les cordes doubles.

Cordes de métal.

On jouait tous ces instruments avec une plume ou un plectre. Le *psaltérion* était le plus ancien de cette série; il était triangulaire comme la cythare et se tenait en sens inverse : dans ces deux instruments les cordes étaient horizontales. Plusieurs auteurs donnèrent le nom de *nable* au psaltérion. La *pandore*, la *mandore* et le *cystre* ou *citre* étaient des instruments de la nature du luth et de la guitare, mais dont les cordes étaient de laiton.

CORDES FRAPPÉES.

Le *tympanon*, dont il est peu fait mention sous ce nom, était encore monté avec des cordes de métal. Il se jouait en les frappant avec de petits bâtons. Cet instrument fut aussi désigné sous le nom de *dulcimer*. Il est probable qu'il portait un autre nom que celui sous lequel nous le connaissons maintenant; car il figure peu sous cette dénomination dans les auteurs du moyen-âge, et il faut bien se garder de confondre le tympanon avec le mot *tympanum*, qui veut dire *tambour*. Nous verrons à la fin de cet article, au mot *chorus* ou *choron*, quelques détails qui peuvent se rapporter au tympanon.

Je ne parlerai ici que pour mémoire d'instruments importants qui, sans figurer dans les récits des anciens auteurs français, n'en existaient pas moins : ce sont le *clavicymbalum*, notre clavecin, le *clavicordium*, instrument à clavier, dans lequel de petites lames de métal frappaient les cordes en leur servant de chevalets mobiles, et enfin le *dulce melos*, qui était un tympanon à touches, idée première de notre piano. La construction détaillée de ces trois instruments se trouve dans un manuscrit du commencement du XV$_e$ siècle.

INSTRUMENTS A VENT.

On se servait au moyen-âge de petites *orgues* portatives; le manuscrit 701, suppl. latin, Bibl. roy., nous présente un de ces petits instruments. L'exécutant faisait mouvoir le soufflet de la main gauche et promenait sa main droite sur le clavier, dont probablement, par cette raison, les touches étaient en petit nombre. Une particularité assez singulière se fait remarquer dans les représentations de cet instrument : les tuyaux les plus longs, et par conséquent les plus graves, se trouvent souvent à droite. On peut voir cette disposition dans le tableau de *Sainte Cécile* de Raphaël.

Le plus ancien de tous les instruments à vent que l'on fit résonner par le souffle de l'exécutant est, sans contredit, la flûte. Il y en eut de plusieurs espèces : la *flûte droite*, que l'on nomma plus tard flûte à bec; la *flûte traversière*, qui est celle que l'on emploie de nos jours, et le *flaios*, qui n'était pas autre chose que notre flageolet, c'est-à-dire une flûte droite d'une plus petite dimension.

Le *flaios de saus* (de saule) était un sifflet grossier, comme on en fait dans les campagnes. Le *frestel* ou *fretiau* était ce que l'on a connu depuis sous le nom de *galoubet* : il n'était

(1) Ces différences se réduisirent à trois en réalité; car, je le dis ici une fois pour toutes, dans cette division, qui fut adoptée pour presque tous les instruments, la haute-contre et la taille étaient deux parties différentes jouées sur un instrument semblable.

Digitized by Google

percé que de trois trous, et il se jouait de la main gauche, pendant que la droite frappait le rhythme sur un tambourin.

Le système de la flûte droite, comme celui de la flûte traversière, était complet; il se composait de trois instruments, dont un servait pour le dessus, un autre pour la haute-contre et la taille, le troisième enfin pour la basse. Je ne sais si les flaios étaient organisés de la même manière, mais il y en eut de différentes grandeurs, car on voit cette particularité indiquée dans Guillaume de Machault.

La *pipe* et la *fistule* furent encore des sifflets dont la dimension faisait probablement la différence.

Il ne me reste à parler que de la *flûte brehaigne*, placée au plus bas degré de l'échelle musicale, puisque ce n'était pas autre chose qu'un mirliton. La signification du mot *brehaigne*, rapprochée d'un passage de Mersenne (*Traité des instruments*, p. 230), ne nous permet pas d'en douter.

Le mot *muse* a indiqué plusieurs espèces d'instruments, entre autres la musette (*tibia utricularis*): cependant je pense que la muse, aussi bien que le *chalemelle*, étaient, dans l'origine, un hautbois grossier en manière de chalumeau, comme en font les enfants avec un fétu de blé vert. La *douçaine*, que l'on a mal à propos confondue avec la flûte douce, devait être un hautbois, car Zacconi nous apprend que c'était un instrument dont l'exécutant pouvait, par son talent, augmenter l'étendue: il me semble que cela peut seulement avoir lieu dans un instrument à vent avec une embouchure variable, comme dans le cornet, ou avec une anche, en la pinçant avec les lèvres; et comme notre auteur désigne les cornets séparément, je pense que la douçaine devait être rangée parmi les instruments à anche. Or comme il en est question longtemps avant l'invention du basson, qui n'eut lieu qu'au commencement du XVIe siècle, je conclus donc que la douçaine était un hautbois. Il y en eut une à l'octave de l'autre, et qui, par cette raison, fut nommée *demi-douçaine*.

La *chevrette* et la *cornemuse* étaient notre musette. Cet instrument fut nommé plus tard *chalemie*. A une époque plus reculée, on l'avait appelée *chorus*.

Les *buccines* et les *trompes* étaient des instruments de cuivre dont on se servait à la guerre, soit pour exciter les combattants, soit pour transmettre des signaux. C'étaient des espèces de trompettes, probablement avec des formes différentes de celles que nous leur connaissons; car ce n'est que vers le XVIe siècle que cet instrument se divisa comme les autres instruments en quatre parties, le premier et le second dessus de trompette, la taille, qui fut nommée *bourdon*, et la basse, qui prit le nom de *saquebute*: c'est notre trombonne à coulisse.

L'origine des *cornets* fut simplement des cornes d'animaux, que l'on faisait résonner au risque de se rompre la poitrine: on s'en servait à la guerre et à la chasse; plus tard on en fit en bois. Il furent construits de manière à sonner plus facilement. On les perça même de trous, de manière à varier les intonations, comme dans les autres instruments à vent. Les cornets prirent comme eux leurs divisions, et la basse de cornet nous est restée sous le nom de *serpent*. Ceux que l'on fit en ivoire furent appelés *oliphants*.

Les *cors sorrazinois* devaient être des cornets dont le son était fort aigu.

INSTRUMENTS DE PERCUSSION.

Je ne parlerai ni des *tambours* ni des *cymbales*, que tout le monde connaît; je ferai remarquer en passant que les *naccaires* et les *timbres* ne nous sont pas plus étrangers, seulement ils existent parmi nous sous d'autres noms: ce sont les timbales et les tambours de basque.

On se servit encore d'autres instruments, cela est incontestable: mais je dois dire que la nature des uns me paraît douteuse, et que les renseignements sur les autres manquent complétement. Dans les instruments douteux, je dois placer la *citole*, dont les auteurs du moyen-âge parlent beaucoup, sans doute, mais sur laquelle ils donnent fort peu de renseignements. Une citation me ferait croire cependant que c'était une espèce de cithare: en effet il est question d'Orphée jouant de la citole en enfer pour attendrir les démons; dans ce passage, l'auteur lui a sûrement mis à la main un instrument qui, de son temps, avait de l'analogie avec une lyre ou une cithare, que l'antiquité attribue à Orphée dans cette circonstance. Le *choron* se trouve dans le même cas: Gerson en donne deux définitions, qui ne laissent rien à désirer pour la clarté, mais malheureusement elles sont complétement différentes l'une de l'autre: ainsi, dans l'une c'est un tympanon, et dans l'autre c'est une musette. Je m'abstiendrai de faire ici les suppositions fort vagues auxquelles pourraient donner lieu les instruments nommés *escâaqueil d'Angleterre* et *eles*. Quant à la *gigue*, l'*eumorache*, le *micamon* et la *trépie*, j'avoue qu'ils me sont tout à fait inconnus.

Il me reste à terminer par de courtes réflexions que me suggère l'état des instruments dont je viens de parler. Certes, si d'autres renseignements ne nous indiquaient pas combien l'art musical était peu avancé à cette époque, nous en serions convaincus par ce qui vient d'être exposé. Les instruments étaient plus nombreux, il est vrai; on pourrait même croire que le système en était plus riche que de nos jours, puisque chacun avait sa famille complète. C'est précisément cela qui me fait tirer une conséquence contraire: en effet, les voix se divisent en dessus, haute-contre, taille et basse; c'était donc d'après ce système que tous les morceaux de musique étaient composés, et comme la musique instrumentale était en quelque sorte rivée à la musique vocale, il en résulta que les instruments furent obligés de suivre de point en point les voix avec lesquelles ils jouaient à l'unisson; encore cette combinaison n'est-elle venue que plus tard. Avant le XVIe siècle, un orchestre était la réunion bruyante et désordonnée de tous les instruments que l'on pouvait rencontrer: nulle idée musicale ne présidait au choix que l'on aurait pu en faire. En effet, quel sens raisonnable pouvaient présenter en musique des instruments aussi imparfaits qu'un *flaios de sous*, une *muse de blé* et surtout une *flûte brehaigne?*

Roquefort, dans l'*Etat de la poésie françoise dans les douzième et treizième siècles*, a présenté un travail sur ce qui nous occupe; mais ce chapitre, qui laisse beaucoup à désirer, a été presque littéralement copié dans le Glossaire manuscrit de Barbazan. Il a eu, je dois le dire, l'heureuse idée de présenter une pièce de vers de Guillaume de Machault, poëte du XIVe siècle, dans laquelle cet auteur énumère un assez grand nombre d'instruments, et je ne crois donc pouvoir rien faire de mieux que de l'imiter.

En effet, Guillaume de Machault est un des auteurs de son temps qui nous paraissent s'être occupé de musique avec le plus de succès. On voit dans ses ouvrages qu'il a besoin d'en parler, puisque le fragment cité par Roquefort, et qui est tiré de la pièce intitulée *le Temps pastour*, se trouve répété dans son poëme sur la prise d'Alexandrie; mais comme dans cette version la série des instruments est plus complète, je la mettrai la première sous les yeux du lecteur.

Là avoit de tous instrumens;
Et s'aucuns me disoit: Tu mens,
Je vous dirai les propres noms
Qu'ils avoient et les sournoms,
Au moins ceuls dont j'ai connoissance,
Se faire le puis sans vantance;
Et de tous les instrumens le Roy
Dirai le premier, si comme je crois:
Orgues, vielles, micamon,
Rubèbes et psaltérion,

Digitized by Google

Leus, moraches et guiternes,
Dont on joue par ces tavernes;
Cimbales, cmitulies, naequaires,
Et de flaios plus de x paires,
C'est-à-dire de xx mautères,
Taut des fortes comme des légières;
Cors sarrazinuis et doussaines,
Tabours, flaustes traversaines,
Demi-doussaines et flaustes.
Dont droit jones quand tu flaustes
Trompes, buisines et trompettes,
Gingues, rntes, harpes, chevrettes,
Cornemuses et chalemelles,
Muses d'Aussay riches et belles,
Éles, frétiaux et monocorde,
Qui à tous instrumens s'accorde;
Muse de blef qu'on preut en terre,
Trépie, l'eschaqueil d'Angleterre,
Chiphonte, flains de saus;
Et si avoit plusieurs corsans
D'armes, d'amour et de sa gent,
Qui estoient courtnis et gent.
Mais toutes les cloches sonnoient,
Qui si très-grand noise menoient
Que c'estoit un grand merveille.
Le Roi de ce moult se merveille,
Et dist qu'onecques mais en sa vie
Ne vist si très-grant mélodie.

Bibl. Roy., Ms. 25 *Lavall., vol. II, fol.* 6, *vo.*

PIÈCE CITÉE PAR ROQUEFORT.

Car je vis tout en ne cerne
Viole, rubèbe, guiterne,
L'enmorache, le micamon,
Citole et psaltérion,
Harpes, tabours, trompes, nacaires,
Orgues, cornes plus de dix paires,
Cornemuse, flajos et chevrettes;
Doucetne, simbales, clochettes,
Tymbre, la flauste brehaigne,
Et le grant cornet d'Allemaigne,
Flajos de sans, fistule, pipe,
Muse d'Aussay, trompe petite,
Boisines, èles, monocorde,
Où il n'y a qu'une seule corde,
Et muse de blet tout ensemble;
Et certainement il me semble
Qu'onc ques mais tèle mélodie
Ne fu ist onecques veue ne oye;
Car chascuns d'eus (des musiciens), selon l'acort,
De son instrument sans descort,
Viule, guiterne, citole,
Harpe, trompe, corne, flajole,
Pipe, souffle, muse, naquaire,
Tabourc, et quanque on puet faire
De duis, de penne et de l'archet,
Ois et vis en ce porchet.

Bibl. Roy., Mss. fr., n° 7221, *fol.* 75.

BOTTÉE DE TOULMON.

OPÉRA NOUVEAU

DU CÉLÈBRE **M. BOUCHET**, DES BOUCHES-DU-RHONE.

Nous lisons dans *le Messager de Marseille* une lettre trop plaisante pour ne pas la communiquer à nos lecteurs.

AU RÉDACTEUR.

Marseille, le 26 octobre 1838.

Monsieur,

Un *message* inséré dans votre numéro de dimanche dernier, relativement à l'opéra de M. B.... (1), m'a donné le désir de prendre quelques renseignements sur ce bel ouvrage, et en ma qualité d'inspecteur du chant dans les provinces, je me suis convaincu de la vérité de vos assertions.

J'ignorais, il est vrai, que M. B... fût l'auteur de la fameuse cantate de *Circé*, chef-d'œuvre inouï de science et de mélodie, qui suffirait pour établir la réputation de vingt compositeurs. Eh bien! sachez, monsieur, que cette grande création, qui aurait pu trouver place dans la Genèse, si la Genèse était à faire (car de même que l'Éternel a créé le monde, M. B.... a créé dans sa cantate tout un monde musical); sachez, dis-je, que cette cantate n'est que la préface d'une œuvre plus grande encore, si c'est possible : je veux parler de *Judith et Holopherne*, opéra en cinq actes, dont M. B... vient d'*improviser* la musique en moins de vingt-sept jours. (Il ne faut pas oublier, M. le rédacteur, que Mozart a mis plus d'un mois pour écrire *Don Juan*.)

Au nombre des morceaux admirables qui fourmillent dans l'œuvre de M. B..., je citerai de préférence le récitatif énergique d'Holopherne, finissant par ces paroles remarquables :

Obéis à l'instant, ou que tout soit occis.

Puis un chœur fameux de Béthuliens où, dans une invocation touchante au *Dieu trois fois saint*, les voix se réunissent pour exprimer à l'unisson cette pensée toute poétique :

Et pardonne en ce jour
A tou peuple angoissé.

Mais le morceau *capital* de ce bel opéra, morceau qui *tronche* toute discussion et *coupe* court à toute controverse, c'est un duo chanté par Holopherne, à lui tout seul, immédiatement après son décès. Cette idée, qui d'abord pourrait faire supposer une plaisanterie ou tout au moins une imitation renouvelée du *Bouffe et le Tailleur*, n'a rien que de sérieux, je vous assure; au reste, voici le fait :

Judith, qui à *la faveur des ombres de la nuit s'est glissée dans la tente d'Holopherne pour y accomplir son dessein* (style de libretto), reparaît bientôt sur le théâtre, portant dans un sac de fil d'Écosse le trophée sanglant qui doit assurer la délivrance du peuple de Béthulie :

Dans ce sac de fil d'Écosse,
J'apporte le chef sanglant
De ce général féroce
Qui faisait notre tourment.

C'est alors que s'établit entre la tête et le corps d'Holopherne un duo saisissant, tout plein d'inexprimables angoisses et d'épouvantables terreurs. L'accompagnement de ce duo par l'orchestre en sourdines, sur un *tremolando stupendo*, combinaison imitative des plus sinistres, rend à s'y méprendre le battement précipité des artères et les dernières pulsations du cœur. Ajoutez à cela un beau finale de séraphins, exécuté dans les frises par vingt-quatre basses-taillas, et vous aurez une idée à peu près juste, quoique fort incomplète, de ce chef-d'œuvre musical, qui se termine brillamment par la *Polonaise de l'Eunuque*, avec accompagnement de castagnettes, et dont voici les derniers vers :

L'EUNUQUE.

Je vais revoir ma belle (1)
Qui me sera fidèle,
Et dont les doux transports
Vont unir nos efforts.

Agréez, etc. ELZÉAR LEMIROY.
inspecteur du chant et membre de plusieurs académies.

(1) M. Bouchet, des Bouches-du-Rhône.

(1) Si la délicatesse du sujet ne nous forçait à certaines réticences, nous aurions pu nous livrer à une foule de réflexions philosophiques sur les *transports de cette belle qui lui sera fidèle* (à l'eunuque). Toutefois nous sommes certain que nos lecteurs apprécieront aussi bien que nous l'étrange singularité d'une étude de mœurs dont l'inconcevable hardiesse méritait d'être signalée.

(NOTE DU MESSAGER.)

Digitized by Google

CORRESPONDANCE.

LA MUSIQUE A STRASBOURG.

L'art musical, frappé depuis quelque temps à Strasbourg d'une langueur désespérante, y recouvre enfin quelque splendeur, grâce au séjour prolongé, pour l'année théâtrale courante, de la troupe allemande d'opéra, dont les représentations pendant l'été dernier ont été le sujet d'un article publié dans le numéro 35 de cette feuille. Nous rattacherons à cet article notre présente correspondance, en disant en peu de mots que l'administration, d'accord avec le directeur privilégié, a saisi l'occasion qui s'offrait à elle de retenir à Strasbourg l'opéra allemand sous la gestion de M. Held. Ses représentations, suspendues vers le milieu du mois de juillet, ont recommencé dans les premiers jours du mois de septembre par l'opéra de Donizetti, *Anne de Boulen*. Un nombreux public assistait à cette première représentation; mais l'ouverture à peine jouée, une opposition à l'établissement permanent de la troupe se manifesta au lever du rideau, par des coups de sifflets d'une violence telle, que les applaudissements de l'immense majorité des assistants ne purent la comprimer. La police, voyant le petit nombre des opposants, dut intervenir pour rétablir l'ordre; environ douze fashionables, qui avaient vu dans le maintien d'une troupe d'opéra allemand une question d'amour-propre national, furent éconduits aux acclamations unanimes du public, et l'opéra put continuer au milieu d'une tranquillité générale, qui ne fut plus interrompue que par des bravos mérités aux artistes. Il serait à désirer que l'administration fût moins avare de cet opéra, qui n'avait jamais été joué ici, et sur lequel, malgré la vive impression qu'il a produit sur nous, nous pouvons nous former d'autant moins une opinion après une seule audition, que les ouvrages de ce compositeur, et principalement sa manière d'instrumenter, étaient à peu près inconnus à Strasbourg. — *Le Camp de Grenade*, opéra en deux actes, par C. Kreutzer, que nous ne connaissions également point, a fait l'objet de la deuxième représentation. Cet ouvrage, entièrement écrit dans un style classique, quelquefois léger, à raison des situations, contient des morceaux de la plus grande beauté. Le final du premier acte est un véritable chef-d'œuvre de composition lyrique; les chœurs, rendus avec l'ensemble et la perfection qui appartiennent à cette troupe, ont enlevé tous les suffrages.

Nous n'entrerons pas dans le détail de l'exécution des autres ouvrages qui se sont succédé jusqu'à ce jour depuis la réouverture du théâtre, parce qu'ils sont suffisamment connus. On pourra se faire une idée de la variété du répertoire et des jouissances qu'il aura fait éprouver par la série de ceux qui ont été représentés, tels que : *Moïse*, *Othello*, *Tancrède*, *Guillaume Tell*, *le Barbier* (Rossini); *Robin des Bois*, *Euryanthe*, *Oberon* (Weber); *Robert-le-Diable* (Meyerbeer); *la Flûte enchantée* (Mozart) *le Vampire* (Marschner); *Norma*, *les Puritains*, *le Somnambule*, *le Pirate* (Bellini); *le Sacrifice interrompu* (Winter), etc. Il est, certes, impossible de voir jouer dans aucune autre ville de province, pas même dans la capitale, un répertoire aussi varié par une seule et même troupe. Plusieurs nouveautés nous sont en outre promises, telles que *Iessonda* (imitation de la *Veuve du Malabar*), de Spohr, le *Templier* et la *Juive*, de Marschner, etc.

Le personnel de la troupe a déployé jusqu'ici le zèle le plus intelligent, et répondu à toutes les justes exigences; cependant, par suite d'un usage déplorable, mais généralement adopté en Allemagne, et qui consiste, entre les directeurs et leurs pensionnaires, à se dénoncer réciproquement des engagements dans un délai donné, nous avons perdu la première chanteuse, Mme Janick, qui, quoiqu'en possession de la faveur du public, a préféré à la scène de Strasbourg le petit théâtre de Mannheim, parce qu'après un certain temps les artistes y obtiennent des pensions. Cette retraite subite a laissé dans la troupe un vide qui n'est pas facile à combler dans cette saison. La direction avait traité avec une jeune cantatrice distinguée, Mlle Mejo, du théâtre de Breslau, et Madame Eschborn pour les rôles de femme; toutes deux jouissent d'une bonne réputation en Allemagne. Après plusieurs représentations, qui selon nous n'avaient rien laissé à desirer, ces deux chanteuses d'un mérite incontestable, chacune dans son emploi, n'ont pu captiver la faveur d'une faible minorité du public, toujours agitée par les soi-disants patriotes de l'opposition, et elles ont rompu leur traité. Nous sommes donc dans ce moment sans première chanteuse, mais à en croire les annonces, pendant que la troupe française fait depuis quinze jours à elle seule, et avec distinction, les frais des soirées, l'interrègne musical cesserait sous peu, par la rentrée de Mme Janick, et les représentations d'opéra reprendraient leur cours habituel.

La direction vient d'avoir l'heureuse idée, pour profiter de la présence momentanée de M. Haizinger, d'organiser un grand concert au théâtre, dans lequel cet admirable chanteur s'est fait entendre dans une scène du *Pirate* et d'*Anne de Boulen*, et dans un duo d'*Armide* de Rossini, chanté avec Mme Cavaletti. Cette dernière, dont nous avons eu occasion d'admirer le beau talent dans les représentations de la troupe italienne, paraît avoir été inspirée dans cette soirée par M. Haizinger, tous les deux ont rivalisé de talent en chantant leurs morceaux avec une méthode et un goût exquis. Mme Cavaletti a fait admirer dans la scène, *una voce*... la fraîcheur et la puissance de sa voix et des fioritures de fort bon goût. M. Reiter, chef d'orchestre de l'opéra allemand, qui a dirigé dans cette intéressante soirée, avec le talent qui lui est propre, les morceaux d'orchestre et accompagné au piano le duo d'*Armide*, a encore payé deux fois de sa personne, en exécutant sur le violon le grand concerto de Spohr, connu sous le nom de *la Scène de Chant*, et un air varié de sa composition, accompagné au piano par M. Berg. M. Reiter, cité dans le numéro 35 de cette feuille sous des rapports avantageux comme chef d'orchestre et compositeur, a donné un exemple rare de perfection dans l'exécution de ces deux morceaux; il s'est montré digne élève de Spohr son maître, que nous avons entendu à Strasbourg, en 1816 et en 1821, à son retour de Paris. M. Reiter a vaincu de la manière la plus heureuse toutes les difficultés de la composition, sa qualité de son est mélodieuse; son jeu nuancé, la pureté de ses intonations, suites de la liberté de son archet, ont enlevé tous les suffrages. Disons encore, pour n'oublier aucun détail de cette belle soirée musicale, que l'orchestre a exécuté avec une rare perfection les belles ouvertures de *Iessonda* de Spohr et de *Guillaume Tell*, qu'enfin les deux chœurs d'hommes d'*Euryanthe* et de *Iessonda* ont été parfaitement bien chantés par les choristes de l'opéra allemand. En général, ce concert a produit sur la masse des assistants un sentiment profond de satisfaction, tant par la supériorité du choix des morceaux que par la supériorité de leur exécution, et nous ne terminerons pas cet article sans en témoigner nos remercîments à M. le chef d'orchestre, en faisant des vœux pour qu'il veuille bien nous procurer plus souvent d'aussi délicieuses jouissances.

R. S. . . T.

A M. le Directeur de la Gazette Musicale.

Monsieur,

En voyant le succès qu'ont chaque jour les ouvrages littéraires publiés par livraisons, ne vous semble-t-il point qu'un pareil mode de souscription, adopté pour les admirables partitions de Mozart, Beethoven, Weber, Rossini et Meyerbeer, serait un sûr garant du succès? Je crois être l'interprète d'un

Digitized by Google

grand nombre d'artistes et d'amateurs, que l'élévation du prix des partitions pour orchestre empêche de se procurer des ouvrages si nécessaires à ceux qui s'occupent sérieusement de leur art. Je soumets ces observations à votre jugement éclairé.

J'ai l'honneur de vous saluer avec la plus parfaite considération.

UN ARTISTE.

NOTA. L'idée émise ici nous semble digne d'intérêt, mais malheureusement les artistes français n'achètent pas assez de partitions pour que les éditeurs ne se trouvent pas en perte en les publiant. Afin de prouver jusqu'à l'évidence que nous ne nous trompons malheureusement point, nous ouvrons dès ce jour à notre bureau une liste de souscription, et nous nous engageons à publier les opéras de *Mozart*, *Beethoven*, *Weber*, *Meyerbeer*, aux prix les plus bas et par livraisons mensuelles, lorsqu'il y aura 100 souscripteurs.

Au mois de février, nous publierons les noms des artistes qui se seront fait inscrire. S.

CONCERTS.

SOCIÉTÉ MUSICALE. — SOIRÉE DE M. ZIMMERMANN.

Les éloquents interprètes de l'art musical se subdivisent. La *Société des Concerts*, où se traduisent les grandes épopées musicales de Beethoven, de Haydn et de Mozart, ne permettant pas à tous les habiles solistes de la capitale de se produire; ils ont créé une succursale des concerts du Conservatoire, une maison de commerce sous la raison Dorbler, Bertini, Gallay, Alard, Dorus, Chevillard, Dancla, Franchomme, Croisilles, Brod et Cuvillon. On ne dira pas que cette société soit formée de musiciens à la douzaine; car ils ne sont que onze, et dans le cas où un douzième sociétaire viendrait compléter cette réunion d'artistes distingués, s'il était de la force de ses co-associés, le public n'aurait qu'à se louer de cette adjonction.

La matinée musicale donnée par ces artistes dans les salons de M. Erard a été éminemment musicale, trop musicale même, et peut-être bien aussi par trop instrumentale. La seule Mlle Lebrun y est intervenue avec sa belle voix de contralto qu'elle a largement développée dans un bel air *della donna del Lago*. C'est trop présumer de l'éducation musicale de la société parisienne que de croire qu'elle peut écouter quatre ou cinq morceaux de musique composés chacun d'un premier morceau, d'un *adagio*, d'un menuet ou *scherzo*, et d'un finale; ceci soit dit sans préjuger aucunement du mérite intrinsèque de ces morceaux. MM. Alard et Gallay ont fait diversion à cette ampleur musicale : le premier par une *fantaisie* pour le violon, dans laquelle il a déployé sa verve et son audace accoutumées, et le second par un solo sur le cor, dans lequel il a mis toute l'expression, la grâce, le sentiment profondément musical qui le caractérisent. Après un joli trio pour deux hautbois et cor anglais fort bien dit par les exécutants; après un solo de harpe, exécuté avec autant de grâce que d'aplomb par la gentille Mlle Bertucat, le septuor de M. Bertini a été abordé. Nous regrettons que l'espace qui nous manque ne nous permette pas d'analyser cette œuvre remarquable, qui a été rendue avec autant de chaleur que d'ensemble. Si le premier morceau ne nous a pas paru assez sobre d'idées, s'il manque de cette unité de pensée qui distingue la musique de nos grands maîtres, l'*andante* réunit ces qualités au plus haut degré; aussi par sa clarté, sa mélodie simple, noble et franche, a-t-il enlevé tous les suffrages des connaisseurs, au nombre desquels se trouvait Paganini. Les deux derniers morceaux, s'ils ne possèdent pas au même point ces qualités de l'*andante*, sont cependant supérieurs au premier morceau. Quoiqu'il en soit, cette première *solennité* musicale, nous devons le dire en véridique historien, a été quelque peu froide. On s'attendait à quelque chose de plus nouveau, de plus large, de plus complet de la part de gens qui se posent en continuateurs de la *société des concerts*.

M. Zimmerman a recommencé ses soirées musicales d'hiver qui sont si intéressantes, si piquantes par les artistes de tous genres et la haute fashion musicale qui s'y donne rendez-vous. Zimmerman improvise toujours ses programmes avec une sagacité, un goût artistique qui fait honneur à son tact de musicien-homme du monde. Il est pianiste, mais les pianistes ne dominent pas exclusivement chez lui : diversité c'est sa devise, comme dit le bon La Fontaine; le chant a eu les honneurs dans la soirée de jeudi passé. Mademoiselle Dobrée y a dit l'air d'Amazili de *Fernand Cortez* : *Je n'ai plus qu'un désir, c'est celui de te plaire*, avec le même charme, la même expression qu'elle y avoit déployés lorsqu'elle l'a chanté au Conservatoire, lors de la distribution des prix. Le plus bel avenir se prépare pour cette jeune et jolie cantatrice. Vous dirai-je les noms de tous ceux qui ont concouru à cette brillante soirée? inutile, car je ne pourrais vous transmettre que faiblement l'effet qu'ils sont habitués à produire sur leur auditoire. Faites-vous présenter chez M. Zimmerman, cela vaut bien mieux; mais allez-y de bonne heure, car vous courez risque de n'avoir qu'une place d'escalier.

HENRI BLANCHARD.

REVUE CRITIQUE.

CONCERTO PATHÉTIQUE pour le piano, par M. Moscheles. — TRAITÉ DE TRANSPOSITIONS MUSICALES et ÉTUDES DE TRANSPOSITIONS pour le piano, par M. Ch. Baudiot.

Il est fréquemment dans la vie des artistes, mais surtout dans celle des musiciens, de ces jours d'amertume et de vagues douleurs, de ces impressions de tristesse qu'ils ne sauraient expliquer, définir, et dont alors ils se soulagent en les jetant dans leurs productions. La musique, qui est souvent l'expression de la joie, sert encore mieux à exprimer la mélancolie. C'est sans doute sous cette dernière impression que M. *Moscheles* a écrit le *Concerto pathétique* qu'il a dédié à son ami *Meyerbeer*. Ce concerto, avec accompagnement d'orchestre, de quatuor ou même pour piano seul, est une œuvre dramatique, consciencieuse et remarquable, comme tout ce qui sort de la plume de M. *Moscheles*. En *ut* mineur, ainsi que la fameuse symphonie de Beethoven, ce morceau, plein de cette éloquence du cœur si rare aujourd'hui dans la musique instrumentale, et qui se trouve à un si haut degré dans celle de Clementi, ce *concerto pathétique*, est un tableau vivant et animé des agitations de l'âme. Le commencement du finale peut se comparer à la manière abrupte et pittoresque dont Beethoven entre en matière dans son admirable symphonie, dès le premier morceau. M. *Moscheles*, lui, débute en un *allegro* large et majestueux, par un chant de clarinette; et, après avoir rempli toutes les conditions d'un *tutti* suffisamment modulé, mais qui ne fait point parade de science, il attaque énergiquement le premier *solo* sur un accord de septième dominante, et non, selon l'antique usage, sur la tonique du morceau. Après avoir joué capricieusement pendant seize mesures sur une phrase en triolets d'une rare élégance et habilement dialoguée entre les deux mains, huit mesures d'une mélodie non moins habilement distribuée entre les instruments à vent préparent l'entrée d'un grand *solo* qui abonde en traits riches de chant et de difficultés. Ici les mo-

dulations les plus inattendues, tous les artifices de l'harmonie et de l'enharmonique, toutes les ressources du doigté sont jetés comme à plaisir dans ce premier morceau, qui finit de la manière la plus brillante. La seconde partie annonce en quatorze mesures d'un *allegro agitato* le final; puis, après cette courte introduction, vient une pastorale en si *dièze* majeur sur une mesure à six-huit, dite par les quintes et les violoncelles. Ce *cantabile*, plein de suavité est encore coupé, interrompu par la phrase agitée qui fait pressentir le finale; ensuite la pastorale reprend encore son cours avec des traits d'une indicible élégance, et alors seulement le final est abordé franchement en *ut* mineur. C'est ici que toutes les idées dramatiques, colorées, passionnées du grand symphoniste, vous reviennent à la pensée, non que M. *Moscheles* l'ait servilement imité; mais c'est la même inspiration, la même chaleur, la même poésie. Ce *concerto pathétique* est tout à fait dans les conditions de l'art moderne du piano, qui veut que toute pensée musicale prenne sa source dans l'âme et non dans le mécanisme de l'instrument, ce qui a fait dire d'un célèbre pianiste qu'il n'avait de la sensibilité que depuis le bout des doigts jusqu'au coude inclusivement et exclusivement.

—M. *Baudiot*, indépendamment de son talent remarquable sur le violoncelle, est un musicien dévoué à toutes les parties de l'art, et qui cherche à en étendre le domaine comme à en populariser l'enseignement. Il a judicieusement observé qu'une des choses les plus difficiles en musique, c'est de jouer un morceau dans un autre ton que celui dans lequel il est écrit, et il a publié un *Traité de transposition musicale*, ouvrage on ne peut plus utile, et dont le Conservatoire a reconnu toute l'importance, puisqu'il l'a adopté pour être mis en pratique dans cet établissement. M. *Baudiot*, ne s'en tenant point à la didactique de cette partie de l'art, a fait suivre son ouvrage d'*études* pour le piano, qui ne sont autre chose que l'application des préceptes qu'il donne dans son *Traité de la transposition musicale*. Ce traité est ainsi divisé :

1° De la connaissance des notes sur toutes les clefs.

2° Nomenclature des accords.

3° Rapprochement entre les notes sur les différentes clefs d'UT, avec celles sur la clef de SOL. *Idem* entre les clefs de FA.

4° Explication de la transformation des accidents quand on transpose.

5° Exercices divisés par modes majeurs et mineurs, et transposés à tous les intervalles supérieurs et inférieurs.

On voit au premier coup d'œil, et par cette division, toute la clarté comme toute l'utilité de l'ouvrage de M. *Baudiot*. C'est en effet la difficulté de transposer qui décèle ce qu'on appelle un bon musicien. Peu de personnes savent que *Rossini*, aux gages d'un *impressario* qui le payait fort peu au commencement de sa carrière, s'était engagé à transposer une foule d'ouvrages pour les mauvais chanteurs de la troupe qu'il dirigeait. C'est peut-être à ce travail forcé sur la transposition qu'il a dû cette manière habile d'écrire pour les voix qu'on admire surtout dans ses partitions. Qui sait? le traité de M. *Baudiot* nous donnera peut-être un nouveau *Rossini*. Si ce traité est nécessaire aux compositeurs, aux chanteurs, aux accompagnateurs, il n'est pas moins utile aux copistes, qui font tant d'erreurs quand ils sont obligés, ce qui arrive fréquemment, de transposer un morceau en le copiant. On voit donc que l'ouvrage de M. *Baudiot* est de première nécessité pour toutes les classes du monde musical, depuis le théoricien, le créateur, l'homme de génie jusqu'au grossoyeur en musique. L'auteur a semé le champ de la transposition, quelque peu aride, d'autant de fleurs qu'il a été possible; ainsi le traité de M. *Baudiot* est accompagné de plusieurs romances de lui et d'autres compositeurs dont les accompagnements sont transposés. Cette partie de son traité trouvera dans le monde une fréquente application, car combien ne voit-on pas dans les salons de chanteurs et de cantatrices manquer complétement leur effet, faute d'un accompagnateur qui sache transposer d'un ton ou d'un demi-ton le morceau qu'ils ont à chanter?

Après avoir consacré une partie de son traité au chant, à l'accompagnement de la romance, qui, par le temps musical qui court, est pour ainsi dire, comme le pain, d'un usage journalier, M. *Baudiot* a fait suivre, ainsi que nous l'avons dit, son traité d'*Études de transposition pour le piano*, pour cet instrument éminemment accompagnateur. Ces études, dédiées à la duchesse d'Orléans, sont faciles, gracieuses et agréables à jouer, prises dans leur intégrité tonale; et cette mélodie franche qui les caractérise était nécessaire pour guider et soutenir l'exécutant quand l'*étude* est soumise à la transposition, d'abord pour une main, puis pour l'autre, et enfin pour toutes les deux à la fois. L'auteur va progressivement jusqu'à la partition entière transposée, ce qui est de la plus difficile exécution. Il faut, pour ainsi dire, avoir reçu du ciel le don de seconde, de triple et même de quadruple vue, si de bonne heure on ne s'est pas familiarisé avec toutes les règles, tous les artifices de l'harmonie, tous les mystères de la composition, et même avec la connaissance de tous les instruments.

M. *Baudiot* a donc fait un ouvrage utile, indispensable aux artistes ainsi qu'aux amateurs, et la meilleure preuve que nous puissions en donner, c'est de faire connaître ici la note que le directeur du Conservatoire a écrite à ce sujet, et qui est en tête du *Traité de transposition*.

« D'après l'examen que nous avons fait faire d'un ouvrage composé et rédigé par M. *Baudiot*, sur la transposition musicale, il a été reconnu que ce livre, écrit avec clarté et méthode, renferme des renseignements et des exercices propres à rendre facile la pratique de la transposition, en même temps qu'il fournit aux copistes des indications précises sur la manière d'établir et de constituer les tons, lorsqu'il s'agit de transposer à un intervalle quelconque, plus haut ou plus bas.

« Considérant, en outre, que la suite de cet ouvrage se composera d'études spéciales pour chaque instrument, faites uniquement dans le but d'exercer et d'accoutumer les élèves à transposer, nous avons pris la décision suivante :

« L'ouvrage de M. *Baudiot*, sur la transposition, sera mis en pratique dans les classes du Conservatoire de musique de Paris. »

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** La mort de M. le duc de Choiseul laisse une place vacante dans la commission de surveillance des théâtres royaux, dont il était président. Il paraît certain que M. de Montalivet gardera pour lui-même l'honneur de présider la commission, mais il reste à faire le choix d'un nouveau membre, et ce choix peut avoir trop d'importance sur les destinées de la musique dramatique pour que la *Gazette musicale* n'élève pas la voix en cette occasion. C'est, sans doute, dans le sein de la chambre des Pairs qu'on prendra ce nouveau membre, et nous ne voyons guère dans l'honorable assemblée que trois personnes sur lesquelles on puisse jeter les yeux pour ces hautes fonctions : M. de *Gasparin*, ami éclairé de la musique; M. le prince de la *Moscowa*, qui s'est placé au premier rang parmi les amateurs, et M. *de Louvois*, qui passe pour un protecteur et un amateur fort distingué. Le premier a, dit-on, *refusé*, et le dernier n'accepterait peut-être pas, de sorte qu'on ne devrait pas hésiter à confier cette charge à M. le prince de la *Moscowa*, qui a l'activité, le goût et les connaissances nécessaires pour la bien remplir. — Nous souhaitons vivement qu'en cette circonstance le gouvernement n'oublie pas les vrais intérêts de l'art dramatique et surtout de la musique.

*** Hier *Duprez* a fait sa rentrée à l'Opéra par les *Huguenots*. La salle était comble, et notre grand chanteur s'est surpassé; il a été

Digitized by Google

couvert d'applaudissements. Mme Stoltz, qui fait des progrès notables, a été rappelée avec Duprez après le quatrième acte : c'était justice. Aujourd'hui l'Opéra donne par extraordinaire : *Guido et Ginevra*, d'Halevy ; une grande partie de la salle est louée d'avance.

*** Le succès éclatant qu'avait obtenu M. Mario a encore grandi aux 2e et 3e représentations de *Robert*, qui ont eu lieu cette semaine. Le public a prouvé à ce jeune artiste, par l'accueil qu'il lui a fait, par les applaudissements qu'il lui a donnés avec enthousiasme, qu'il fondait sur son avenir les plus solides et les plus brillantes espérances. Mercredi prochain la 4e représentation de la reprise de *Robert* pour les débuts de M. Merlo.

*** On a remarqué avant-hier la présence de Mme Anna Thillon aux Italiens où l'avait appelée la magnifique exécution de *la Dame du Lac*, personnifiée dans la riche et puissant talent de Giulia Grisi. Hier au soir, le diamant de la scène italienne est venu reporter au théâtre de la Renaissance une part des bravos qu'elle avait moissonnés la veille. Mais non contente de se jouedre au public pour rendre un hommage digne d'envie à la gracieuse lady Mavil, l'héritière des succès et des sentiments de Mme Malibran s'est rendue, à la fin du second acte, sur le théâtre pour complimenter avec l'effusion du cœur, Mme Anna Thillon, et lui prodiguer ces touchants témoignages de fraternité qui honorent également les deux artistes, assez belles l'une et l'autre pour qu'on leur pardonnât de se traiter en rivales. (*Vert-Vert*).

*** Aujourd'hui à deux heures aura lieu au Conservatoire, le concert de Mlle *Klotz*, dont nous avons donné le programme dans notre dernier numéro.

*** Le deuxième et dernier grand concert vocal et instrumental, donné par M. Hector Berlioz, dans lequel on entendra M. Alexandre Batta, aura lieu dimanche 16 décembre, au Conservatoire. Voici le programme : — 1° Harold, symphonie en quatre parties, avec un alto principal, de M. Berlioz. L'alto solo sera joué par Urhan. Première partie : Harold aux montagnes, scènes de mélancolie, de bonheur et de joie. Deuxième partie : Marche de pèlerins chantant la prière du soir. Troisième partie : Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse. Quatrième partie : Orgie de brigands, souvenirs des scènes précédentes. — 2° Grand air de Marie Stuart, paroles de M. de Jouy, musique de M. Giulio Alari, chanté par madame Lady. — 3° Le Jeune Pâtre breton, romance tirée du poème de *Marie*, de M. Brizeux, musique de M. Berlioz, chantée par madame Stolte. — 4° Cantando on di, madrigal à deux voix, de l'abbé Cari (ancienne école d'Italie), chanté par M. Boulanger et Mlle Bodin. — 5° Solo de violoncelle, par M. Alexandre Batta. — 6° Grande scène du troisième acte d'*Alceste* de Gluck, chantée par M. Alizard et madame Stoltz, terminé par l'air final du premier acte du même opéra. — 7° Symphonie fantastique en 5 parties, de M. Berlioz (redemandée). Première partie : Rêveries, passions : Deuxième partie : Un bal. Troisième partie : Scène aux champs. Quatrième partie : Marche du supplice. Cinquième partie : Songe d'une nuit de sabbat, *Dies iræ* burlesque, ronde du Sabbat (la ronde du Sabbat et le *Dies iræ* ensemble. — L'orchestre, composé de 100 musiciens, sera conduit par M. H. Berlioz. — Prix des places, premières loges : 8 f. : secondes, 6 f. ; loges de rez-de-chaussée, 5 f. ; stalles de galerie, 8 f. ; stalles d'orchestre, 5 f. ; parterre 5 f. ; amphithéâtre, 2 f. On trouve des billets chez M. Rety, au Conservatoire, et chez M. Schlesinger, rue de Richelieu, 97.

*** Le concert de M. Bériot et de Mlle Pauline Garcia aura lieu le 15 décembre comme nous l'avions d'abord annoncé. Des circonstances imprévues ont fait adopter à ces artistes la belle salle du *théâtre de la Renaissance*; M. Bériot jouera trois fois et Mlle Garcia chantera deux airs et le songe de Tartini, accompagné par M. de Bériot.

*** Après beaucoup d'hésitations, et même (assure-t-on) beaucoup d'intrigues, on a enfin donné à *Bar* un successeur dans la direction du *Gymnase musical militaire*. C'est M. *Carafa* qui a été investi de cette fonction.

*** La première soirée musicale donnée par la société d'enseignement musical fondée par MM. Diestch, Elwart, Fossy, Durier, etc., a eu lieu le jeudi 29 novembre, en présence d'un auditoire nombreux et choisi. De très-jolies romances de M. Elwart, un charmant duo pour hautbois et piano de M. Fossy, un admirable sextuor de Meyseder ont fait les frais de ce concert. Mmes d'Henoin, Widemann et M. Ponchard se sont fait entendre avec succès. Mais les honneurs de la soirée ont été pour M. Alizard, qui a chanté d'une manière très-remarquable les stances de M. Delsarte, et la scène d'*Alceste* de Lally. Ce dernier morceau a produit la plus vive impression sur l'auditoire distingué que cette solennité d'inauguration avait réuni dans les salons de M. Tressez.

*** Les obsèques du duc de Choiseul ont eu lieu mercredi à Saint-Germain-l'Auxerrois. On y a exécuté, avec accompagnement d'orgue, un *Kyrie* de Rink, un *Lacrymoso* de Hasse, et un *Agnus Dei* de Marcello, qui a été admirablement chanté par M. Alizard.

*** Le violoncelle distingué, M. Georges Heinl, vient de partir pour la province ; il ne sera de retour à Paris que vers le mois de janvier.

*** M. J.-Léopold Heugel, professeur, fondateur d'un nouveau système d'enseignement musical à l'usage des pensionnats, colléges et institutions diverses, vient d'ouvrir de nombreuses classes de chant à Paris ; ce nombre des maisons d'instruction publique qui ont adopté sa méthode, un cite notamment : les cours d'éducation maternelle de M. Lévi, la conval e institution du Gynécée français, l'Académie de musique de M. Stœpel et la pension de M. Blanchet d'Arragon. Il vient même d'être composé pour ces nouvelles classes, par M. Kastner, l'une de nos collaborateurs, un recueil complet de morceaux élémentaires à voix égales, sur des poésies morales et religieuses. Nous rendrons bientôt compte de cette intéressante publication, ainsi que de la méthode et des cours de M. Heugel.

*** On annonce en même temps devoir paraître prochainement un nouvel ouvrage de notre collaborateur M. J. d'Ortigue, sur l'état actuel de la musique dramatique.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Abbeville.* — Depuis plus de 20 ans, il s'est formé une école de musique en cette ville, créée sous le patronage et la surveillance de M. Devicq, *amateur de violon des plus distingués*. La Sainte-Cécile vient d'y être célébrée par une messe de Cherubini, à la satisfaction générale des amateurs. Les membres de cette intéressante institution ont fait tant de progrès depuis son origine et jouent avec un ensemble si parfait, qu'ils sont en état maintenant de rivaliser avec les villes voisines du Nord. L'on doit des éloges mérités aux professeurs *Dimpre* et *Fiquet* pour les soins qu'ils apportent dans les études classiques de l'établissement.

*** *Rouen.* — Il s'est établi entre le *Journal de Rouen* et le *Mémorial* une polémique assez vive, et même d'un assez mauvais ton au sujet de Duprez. Le talent de notre grand chanteur est déprécié par le *Journal de Rouen* et vengé par le *Mémorial*; mais le premier de ces deux journaux fait preuve, dans cette discussion d'une ignorance déplorable. A propos des qualités et des défauts qu'il trouve à Duprez, l'auteur du feuilleton pérore à tort et à travers sur un art auquel il n'entend rien, et jette pêle-mêle en milieu de son article les mots *rhythme, mesure, mouvement, allegro, andante*, dont il ne comprend pas même le sens. Qui nous délivrera de ces critiques outrecuidants, qui se croient le droit de parler de l'art et de juger les artistes, parce qu'ils ont donné dans leur vie quelques heures d'ennui à l'étude de la musique? Ces messieurs feraient beaucoup mieux de laisser le public soivre ses impressions, sans prétendre les analyser d'une manière si grotesque. Quoi qu'il en soit, Duprez a été reçu avec enthousiasme à Rouen, et sortant au Havre. C'est à Rouen qu'on a sifflé Tolma, aussi aurait-on bien pu n'y pas admirer Duprez.

*** *Gray* (Haute-Saône) Il y aura le 15 décembre un concours pour la place d'organiste. M. Widor, artiste distingué, qui remplissait cette fonction, vient d'être nommé organiste de l'église Saint-François à Lyon.

*** *Dunkerque.* — Strauss et son orchestre doivent arriver prochainement dans notre ville, pour y donner une série de concerts.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR HEUGEL, 13, RUE DE LILLE, ET A. MEISSONNIER.

ALBUM DES PENSIONS.

Nouveau recueil de chants à trois voix égales, composés sur des poésies morales et religieuses;

Par G. KASTNER.

A l'usage des classes de Chant dirigées par M. J. Léopold HEUGEL.

Prix net : 3 fr.; relié net 4 fr.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 14 et 16, rue du Cadran

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 50.

ANNONCES : 1 FR. LA LIGNE.

A dater du 1er janvier 1839, la* Gazette Musicale *paraîtra* deux fois *par semaine, le DIMANCHE et le JEUDI. Le prix de l'Abonnement ne sera pas augmenté.

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	0
6 m.	15	17	»	19	»
1 an.	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France;

PARIS, DIMANCHE 16 DÉCEMBRE 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un morceau de musique de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50 c.

La première matinée de *musique de chambre*, offerte aux *abonnés* de la *Gazette musicale*, aura lieu le 25 décembre, dans les salons de M. Pape, rue de Valois. Voici le programme :

1 Quatuor de Beethoven, par instruments à cordes, exécuté par MM. Tilmant et leur quatuor habituel.

2. Grand air italien de Beethoven, chanté par madame Dorus-Gras.

3. Trio de Beethoven, pour piano, violon et violoncelle, exécuté par MM. Rosenhain, Panofka et Rousselot.

4. *Adélaïde*, de Beethoven, chantée par M. ***

5. Quatuor de Beethoven, exécuté par MM. Tilmant, etc.

MM. les abonnés de Paris recevront la carte d'entrée à domicile; ceux de MM. les abonnés de province et de l'étranger qui voudront en faire jouir une personne de Paris, voudront bien nous faire connaître le nom et l'adresse.

Cette matinée et les suivantes étant exclusivement destinées aux abonnés de la *Gazette musicale*, aucun billet ne sera vendu.

SOMMAIRE. — Troisième lettre à M. d'Ortigue, par F. DANJOU (Suite et fin). — Théâtre de l'Opéra-Comique, première représentation de *Zurich*, opéra, musique de M. Rousselot. — Spectacle rustique dans le Tyrol. — Concert de Mlles Kloitz. — Revue critique. Album de M. Panseron, par H. BLANCHARD. — Avis à nos abonnés. — Nouvelles. — Annonces.

TROISIÈME LETTRE

A M. JOSEPH D'ORTIGUE. (Suite et fin.

L'ORGUE DE FRIBOURG.

Jusqu'au seizième siècle, la liturgie catholique avait fixé les règles de l'emploi de l'orgue dans les cérémonies. Le rôle de l'organiste consistait alors à jouer alternativement avec le chœur des morceaux de musique ou de plain-chant; on ne se servait pas de cet instrument pour l'accompagnement, mais le chœur chantait un verset de l'office et l'orgue y répondait, comme cela se pratique encore aujourd'hui dans toutes les églises de France. Ce furent Luther et les autres réformateurs qui introduisirent les premiers, dans les temples protestants, l'usage d'accompagner le chant des psaumes. Cet usage s'établit principalement dans les contrées où la réforme compta de plus nombreux partisans, en Allemagne, en Angleterre et dans une partie des Pays-Bas, etc. Les catholiques, obligés d'employer dans la lutte les mêmes armes que leurs adversaires, adoptèrent aussi généralement, dans les mêmes pays, la coutume d'accompagner avec l'orgue le plain-chant et les cantiques en langue vulgaire.

Voilà l'origine et la cause des différences qui existent entre les orgues des églises catholiques et celles des églises protestantes. En France, où les anciens rits se sont conservés intacts, l'orgue a continué d'alterner avec le chant du chœur et des fidèles au lieu d'accompagner leur voix, et comme l'office catholique se compose d'un grand nombre de prières, de pratiques, de cérémonies dans lesquelles l'orgue est employé, il en résulte que la première condition de perfectionnement pour nos orgues a été la variété des jeux et des ressources.

Digitized by Google

Dans nos églises, l'organiste improvise cinquante morceaux différents dans le cours d'un office; et pour varier les effets qu'il veut obtenir, il combine de diverses manières le mélange de ses jeux. A l'*Offertoire*, par exemple, il rassemble tous les jeux d'anches et forme une sorte d'orchestre puissant, qu'on nomme *grand chœur*. A l'*Élévation*, à la *Communion*, il réunit les jeux de flûtes ou fait entendre un solo de hautbois; tantôt il mélange les clairons avec les jeux de flûtes, appelés *jeux de fonds*, tantôt il compose un trio dont une partie est exécutée sur le hautbois, l'autre sur les flûtes, l'autre sur le cromorne. Il peut enfin, avec l'harmonie indéfinissable des jeux de mutation, *plain-jeu*, *tierce*, *quinte*, *cornet*, avec les sons éclatants de la trompette ou des bombardes, produire mille effets divers et variés.

En Allemagne et en Angleterre, l'office de l'organiste se borne, au contraire, à jouer un *prélude* et un *postlude* avant et après les versets des cantiques ou psaumes. Pour ces morceaux, pendant lesquels il ne s'accomplit, en général, aucune cérémonie, qui ne sont qu'une sorte d'introduction à la prière qu'on va prononcer, l'organiste n'a pas besoin de chercher la variété des effets, et souvent il se borne à annoncer le thème du choral qu'on va chanter, et qu'il traite le plus souvent en style fugué; aussi tous les jeux de détail sont-ils négligés dans ces orgues, et comme on a reconnu que les jeux à bouche appelés *jeux de fonds* étaient plus propres à l'accompagnement que les jeux à anches, tels que les *trompettes*, *clairons*, etc., on a multiplié ces premiers jeux aux dépens des derniers.

Ces orgues se distinguent encore des nôtres, en ce que la qualité de son des jeux est différente. Dans nos orgues, destinées à être toujours entendues isolément, toutes les notes sont adoucies et égalisées avec un soin que n'apportent pas en général les facteurs allemands et anglais.

Je trouve, par exemple, dans les sons de chaque jeu de l'orgue de Saint-Sulpice ou de Notre-Dame une perfection à laquelle l'orgue de Fribourg et les instruments fabriqués par des facteurs anglais sont très-loin d'atteindre. Je n'ai pas vu les belles orgues de l'Allemagne, mais la célébrité dont jouit l'orgue de Fribourg, construit d'après les errements de la facture allemande, m'a permis de croire à l'exactitude de ces observations; et il en résulte pour moi la certitude que les orgues les plus belles, les plus complètes, les plus propres à l'improvisation, sont en France, et qu'il n'existe en Europe aucun instrument plus puissant, aussi riche en effets, d'un ensemble d'harmonie plus parfait, que l'orgue de St-Sulpice ou celui de Beauvais. Le premier de ces instruments est l'ouvrage de Cliquot, et a été terminé en 1784, et réparé en 1834 par M. Callinet (*de Paris*) le plus habile de nos facteurs. Le second a été construit en 1827, sous la direction et par les soins désintéressés de M. Hamel, juge à Beauvais, et amateur fort distingué.

Je vais mettre sous vos yeux, en la faisant suivre de quelques explications, la liste des jeux qui composent l'orgue de Beauvais et celui de Fribourg; cette nomenclature n'est pas sans intérêt, soit pour constater les progrès de l'art, soit pour apprécier la valeur des observations que je vous ai soumises.

L'orgue de Beauvais renferme 58 jeux et 64 registres, 3,450 tuyaux et 6 claviers, en y comprenant le clavier de pédales. L'innovation la plus remarquable qui y ait été introduite est l'emploi des jeux expressifs, d'après le système de M. Greulé, perfectionné par M. Hamel. Ces jeux sont au nombre de trois, et par un mécanisme particulier ils peuvent se réunir aux autres jeux; tout le mécanisme est extrêmement ingénieux, et présente de nombreuses ressources à l'exécutant. Ainsi, au moyen d'une seule pédale, on peut changer instantanément tous les jeux de fonds, les remplacer par tous les jeux d'anches et *vice versâ*. Une autre pédale combine les claviers de manière à en jouer quatre à la fois. Il faut avoir entendu ou essayé ce bel instrument pour se former une idée de sa puissance, de sa variété et de la belle ordonnance de son mécanisme.

TABLEAU

DES JEUX QUI COMPOSENT L'ORGUE DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS.

1er CLAVIER ou positif.	n. des t.	2e CLAVIER.	n. des t.	3e CLAVIER.	n. des t.	PÉDALES.	tuyaux.
Cornet	450	Gr. Cornet.	460	Cornet.	470	Flûte de 16.	18
Montre de 8.	54	Mont. de 16.	54	Bombarde.	54	Bourd. de 16.	18
Bourdon.	54	Montre de 8.	54	Trompette.	54	Flûte de 8.	18
Prestant.	54	Bourd. de 16.	54	Clairon.	54	Flûte de 4.	18
Flûte.	42	Flûte.	55			Nazard.	18
Nazard.	54	Prestant.	54	4e CLAVIER.		Bombarde	25
Tierce.	54	Bourdon.	54	Flûte.	55	Trompette.	25
Doublette.	54	Gros nazard.	54	Bourdon.	54	Dermoglosse.	25
Fourniture.	462	Gros. tierce.	54	Prestant.	54	Clairon.	25
Cymbale.	408	Quarte.	54	Quinte.	55	Bourdon.	25
Trompette.	54	Nazard.	54	Quarte.	54		
Clairon.	54	Tierce.	54	Tierce.	55		
Cromorne.	54	Gr. fouroit.	408	Trompette.	54		
Basson.	54	Fourniture.	462	Hautbois.	55		
		Cymbale.	462	5e CLAVIER.			
		Trompette.	54	Terpomèle			
		2e tromp.	54	Euphone.			
		Clairon.	54	Conoclyte.			
		Voix hum.	54				

Voici maintenant la liste des registres de l'orgue de Fribourg, suivant l'ordre qu'ils occupent autour du clavier :

1er CLAVIER.	pieds.	3e CLAVIER.	pieds.		3e CLAVIER.	pieds.	4e CLAVIER.	pieds.
Bourdon de	8	Quinte.	16		Principal.		Montre de	8
Solicional.	8	Principal.	8		Flûte.		Viole.	8
Calcan.	4	Cornet.	8		Gambe.	8	Prestant.	
Quinte.	4	Prestant.	4		Flûte.	4	Dulciana.	
Cornet.		Quinte.			Fl. à chem.		Flûte bouchée.	
Cromorne.		Fourniture.			Doublette.		Flageolet.	
		Trompette.			Flageolet.			
—		—			—		—	
PÉDALES.		2e CLAVIER.		CLAVIERS.	2e CLAVIER.		PÉDALES.	
Trombone.		Montre de	16		Principal.		Trompette.	
Bombarde.		Octave.	8		Cornet de	16	Prestant.	
Prestant.		Bourdon.	16		Bourdon.		Principal.	
Flûte.	8	Gambe.	8		Prestant.		16 pieds.	
Bourdon.	32	Dulciana.	4		Cornet.		8 pieds.	
—		Doublette.			Fourniture.		—	
ÉCHO.		Cymbale.			Scharf.		ÉCHO.	
Montre.	8	Trompette.			Clairon.		Flûte.	
Bourdon.	8	Copola.			Tremblant.		Solicional.	
Flageolet.							Cornet.	
Quinte.							Voix humaine.	
							Basson.	
							Hautbois.	

Dans l'orgue de Beauvais, tout est également bon, également parfait; je ne puis pas en dire autant de l'orgue de Fribourg, et cependant je dois avant tout rendre hommage à l'immense mérite du facteur, M. Mooser, homme vénérable qui a bien voulu, sur la recommandation de M. le comte O'Mahoni, me faire un accueil empressé et plein de complaisance.

Il semble, au premier abord, que ces 60 jeux doivent produire une très-grande variété, il n'en est rien pourtant. Et si on en excepte la *voix humaine* et les gambes et solicionals, l'ensemble de cet orgue est monotone. Remarquez qu'il n'y a que huit jeux d'anches. Ces huit jeux, dont la réunion forme ce que nous appelons le *grand-chœur*, sont d'un effet maigre et désagréable, vous avez vu au contraire que dans l'orgue de Beauvais le grand-chœur se composait de vingt jeux d'anches. — On remplace cet effet dans l'orgue de Fribourg par la réunion de tous les jeux de l'orgue. Mais quelle que soit la puissance du vent, il résulte de ce mélange une harmonie confuse et inégale, et la dépense considérable d'air qui se fait pour chaque note rend les claviers difficiles à jouer.

Digitized by Google

Pris isolément, les jeux d'anches, de trombone, trompette, cromorne sont d'une qualité de son rauque et bien inférieure à celle que donnent aux mêmes jeux nos facteurs français. La réunion des autres jeux de flûte, bourdon, prestant, doublette, etc., produit un effet majestueux et puissant; mais, examinés note par note, ces mêmes jeux ont aussi une harmonie et une qualité de son beaucoup moins agréable, beaucoup moins pure que celle de nos orgues.

Il y a néanmoins dans l'orgue de Fribourg des parties remarquables et qui suffisent pour motiver l'enthousiasme des personnes qui l'ont entendu. La *voix humaine*, entre autres, est d'un effet extraordinaire, et a produit sur moi une impression difficile à exprimer. Ce jeu est pourtant le même à peu près que celui qui se trouve dans nos orgues, mais il est de plus enfermé dans une caisse qui en éloigne les sons, et un *tremblant* d'une certaine espèce donne à chaque note un caractère étrange et indéfinissable.

Ce n'est pas sans doute une imitation très-exacte de la voix, mais cependant quelques auditeurs s'y sont mépris au point de croire qu'il y avait des chanteurs cachés dans l'orgue. Une seconde d'attention détruit cette première illusion, mais il n'en demeure pas moins certain que dans aucun autre orgue je n'ai entendu un effet semblable à celui de la *voix humaine* de Fribourg.

Les *gambes et solivionals* sont des jeux presque inconnus en France, et que je regrette beaucoup de ne pas voir figurer dans nos orgues; ce sont des jeux de flûtes embouchés d'une manière particulière et dont le son a quelque analogie avec le *violoncelle*.

En somme, l'orgue de Fribourg est un instrument remarquable, construit sur une vaste échelle, imposant dans son ensemble, mais imparfait dans ses détails. Les orgues de Beauvais, de St-Sulpice, ne le cèdent en rien à celui de Fribourg, sous le rapport de la puissance des sons, de la multiplicité des jeux; mais chaque partie, chaque jeu, chaque note, considérés séparément, y sont beaucoup plus parfaits et les ressources y sont plus variées.

L'orgue de Fribourg, quoique placé dans une église catholique, appartient au système de construction en usage pour les églises protestantes dont les orgues, comme je vous l'ai fait remarquer, ont principalement pour but l'accompagnement des voix. Je crois vous avoir démontré que ces derniers instruments ne présentent pas des ressources suffisantes pour l'improvisation de l'organiste catholique, et qu'en général ils ne sont propres qu'au style fugué.

Je m'aperçois que je n'ai fait qu'effleurer le sujet de cette lettre déjà si longue, et je sens qu'il faut la terminer sans avoir abordé une foule de questions qui se rattachent à celle que j'ai traitée. Ainsi il reste toujours à examiner si le style fugué est le seul qui convienne à l'orgue; si l'habileté bien reconnue des organistes allemands est due en partie à la nature de leurs instruments, si enfin la véritable et meilleure destination de l'orgue est l'accompagnement des voix. Ces diverses questions seront de ma part l'objet d'un travail spécial, mais qui ne pourra modifier ma conviction sur la supériorité de talent des facteurs français et sur la perfection de nos orgues.

F. Danjou.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de *Zurich*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Ferté, musique de M. Rousselot.

Que de petites pièces dont l'histoire fournirait la matière d'un gros livre! que d'ouvrages d'art dont la destinée inspirerait l'élégie! L'opéra-comique représenté cette semaine rentre à la fois dans ces deux catégories. Si l'on voulait dire tout ce qu'il a fallu à M. Rousselot de peines et d'efforts pour parvenir à se faire exécuter une fois, une seule fois au théâtre de la Bourse, on noircirait de longues pages, et on aurait l'air d'inventer à plaisir, tant la pure vérité ressemble parfois au roman. Et ce qui arrive à M. Rousselot est arrivé à vingt artistes, qui, comme lui, ont voulu se lancer sur la perfide mer du théâtre.

Notez, s'il vous plaît, que la pièce de M. Ferté, bien qu'assez mauvaise, n'est pas tombée, et que la partition de M. Rousselot, bien qu'assez mal exécutée, a révélé un homme de talent, ce qui d'ailleurs était déjà prouvé par de nombreuses compositions instrumentales, et notamment par une symphonie que la Société des Concerts nous a fait entendre il y a deux ou trois ans. Le premier malheur de M. Rousselot, c'est d'avoir travaillé sur un pauvre libretto sans originalité, sans gaîté, sans aucune de ces vraisemblances qu'on exige même à l'Opéra-Comique. Son second malheur, c'est d'avoir pris au sérieux ce maigre canevas, et de l'avoir traité comme chose douée de quelque importance. De là sont résultées des longueurs et des froideurs, qui devaient exercer une influence fatale.

Zurich était un soldat suisse, engagé dans les rangs de l'armée française, et servant en Espagne. Zurich se croyait obligé d'honneur à épouser une jeune et riche Espagnole, tandis qu'il aimait d'amour une jolie cameriste française. La cameriste avait l'esprit de le dégager à son profit d'un serment dont l'observation aurait fait quatre misérables. Un brillant officier épousait la riche héritière, et Zurich épousait la cameriste : il n'y avait de sacrifié qu'un petit volontaire bien entreprenant, bien fat, bien ridicule. En quelques mots voilà l'action de la pièce, si cela peut s'appeler une action.

La partition mériterait une analyse plus longue; car, il faut le répéter, le talent du compositeur s'y révélait avec évidence. M. Rousselot avait voulu tirer de son sujet plus que son sujet ne pouvait rendre : il avait fait trop de musique, mais enfin quelques morceaux, pris individuellement, avaient une valeur réelle. Tout le monde a remarqué le trio de nuit, chanté par Mlle Prévost, Henri et Émile-Fleury. Sur une situation meilleure, et avec une exécution plus précise, plus fine, ce trio eût produit un excellent effet. La romance chantée par Jansenne était gracieuse et mélodieuse; par exemple l'ouverture et l'introduction ne signifiaient rien, à force de prétention et d'effort.

Le surlendemain de la première représentation de leur ouvrage, M. Ferté, l'auteur des paroles, et M. Rousselot, l'auteur de la musique, ont déclaré qu'ils se retiraient. Pourquoi cela? parce que des difficultés d'espèce trop commune dans les coulisses en ajournaient indéfiniment la seconde représentation. Si les directeurs de l'Opéra-Comique ne tenaient pas compte à M. Rousselot de son sacrifice, nous le plaindrions encore davantage, et nous le plaignons déjà beaucoup.

S.....

SPECTACLE RUSTIQUE DANS LE TYROL.

Les paysans tyroliens aiment beaucoup le spectacle, et, à défaut d'une troupe, ils en forment une eux-mêmes; mais c'est une grande affaire dont on s'occupe dans un village pendant tout l'hiver. Ce sont ordinairement les jeunes gens qui proposent de donner un spectacle, et qui entraînent toute la commune. On prend des vieilles pièces qui, depuis des siècles, sont en droit de charmer l'auditoire, et qui ne sont autre chose que les fameux mystères, les délices de nos aïeux; ou bien un maître d'école fait une pièce nouvelle, mais dans le même goût. Ce n'est pas dans les campagnes du Tyrol que les habitudes et les goûts changent. Lorsqu'enfin, au prin-

Digitized by Google

temps, les acteurs sont prêts, on construit un hangar dans un pré ou dans le jardin d'une auberge. On annonce le spectacle, et on accourt de tous côtés pour jouir, moyennant une petite pièce de monnaie, d'un divertissement qui doit durer depuis une heure de l'après-midi jusqu'à sept heures du soir.

Une représentation se compose ordinairement de trois parties : d'abord la grande pièce, dont le sujet est tiré de la Bible. C'est l'histoire de Joseph, le jugement de Salomon, la vie de Jésus-Christ, la Passion; d'autres fois c'est une légende, la vie de sainte Catherine, l'histoire de sainte Barbe, etc. D'autre fois, là encore, c'est un conte populaire présenté sous un point de vue religieux. La fée Mélusine et la belle Magueloue sont depuis longtemps naturalisées sur la scène rustique des Tyroliens. Une opposition favorite chez les paysans, c'est la férocité des païens et la douceur angélique des martyrs; aussi les poëtes ne manquent-ils pas de charger beaucoup les couleurs pour les peindre. Il y a, sur un des côtés du théâtre, à l'avant-scène, une niche sombre qui représente la prison ou le cachot dans lequel le saint martyr ou la sainte ne manque pas d'être jeté. Le diable joue un grand rôle dans ces mystères; à la fin, il disparaît entraînant avec lui tous les tyrans païens.

Pour jeter un peu de diversité dans cette longue tragédie, on donne pour intermède une pantomime avec chant, qui concerne encore les sujets bibliques. Quelquefois un ange chante un long air de quelques centaines de vers, dont la musique est également de la composition d'un maître d'école.

La représentation est terminée par la petite pièce : c'est toujours une farce un peu grossière, dans le genre de celles qu'a composées autrefois le cordonnier Hans Sachs, à Nuremberg. Rupel, l'arlequin tyrolien, en est le personnage principal; aussi le plus grand soin d'une troupe dramatique, c'est de se procurer un bon sujet pour le rôle de Rupel. On intercale dans ces farces tous les cancans de la contrée, les scandales des ménages et les querelles des communes, et beaucoup de spectateurs y retrouvent leurs ridicules.

Les décors de ces théâtres passagers ne sont pas mauvais. On les loue chez un décorateur d'Inspruck qui en fournit à tous les villages quand ils veulent se donner le plaisir du spectacle.

CONCERT DONNÉ PAR LES DEMOISELLES KLOTZ.

Au moment où les Chambres vont s'ouvrir, je pense qu'il serait bon et utile de leur adresser une pétition sur l'abus que l'on fait des programmes menteurs : bien entendu qu'il n'est ici question que de musique. Celui du concert donné dans la salle des Menus-Plaisirs, dimanche passé, par les demoiselles Klotz, promettait, pour commencer la première partie, l'ouverture des *Mystères d'Isis*. Après avoir dit à une dame allemande qui était dans la loge où je me trouvais, et qui m'avait demandé en français peu intelligible ce que c'était que les *Mystères d'Isis*; après lui avoir expliqué que l'opéra de la *Flûte enchantée* (Zauber Floëte), de Mozart, avait été arrangé, ou plutôt dérangé par un barbare du nom, je crois, de Lachnith, j'entends attaquer par l'orchestre, sous la direction de M. Tilmant, l'ouverture de la *Stratonice* de Méhul. La dame qui m'avait parlé, et dont l'érudition musicale ne remontait pas jusqu'à Mozart, à ce qu'il me parut, était plus familiarisée avec la musique moderne; aussi se promettait-elle un grand plaisir de l'audition de l'ouverture du *Freyschütz*, ou *Robin des Bois*, et voilà que l'orchestre nous fait entendre l'ouverture de *Montano et Stéphanie*. Je ne doute pas que ma jolie dame de la Germanie n'ait été tout aussi contente de Méhul et de Berton qu'elle l'aurait été de Mozart et de Weber; mais il n'en est pas moins vrai que le procédé est un peu cavalier à l'égard du public de la part de ceux qui ont organisé cette matinée musicale. Peut-on arguer de l'impossibilité de se procurer les deux ouvertures annoncées? Cela n'est pas plus probable qu'admissible. Serait-ce plutôt la difficulté d'exécuter les deux œuvres de Mozart et Weber? On aurait pu le croire en remarquant l'inexpérience des jeunes musiciens chargés de la partie de second violon, et qui, dans la musique instrumentale, ainsi que dans les morceaux de chant, ont presque toujours été une demi-mesure en avant.

Les deux ouvertures n'ont pas été les seuls morceaux changés ou intervertis : M. Massol, qui devait nous ébauter un air, toujours d'après ce que promettait le programme, est venu nous dire un duo avec Mlle Nau, de l'Opéra. Mlle Caroline Klotz, l'une des bénéficiaires, a chanté avec cette dernière le duo annoncé, mais non en son lieu, des *Nozze di Figaro*. Sa sœur, Mlle Émilie Klotz, a fait sa partie comme pianiste distinguée dans un fragment du septuor de Hummel, et dans des variations de Thalberg, sur un motif *della Straniera*, avec beaucoup d'expression et de grâce; puis Mlle Nau est revenue nous dire, avec sa voix claire, facile, mais toujours un peu au-dessus du ton, un air italien qu'elle a vocalisé avec autant de sensibilité qu'un pianiste en peut mettre dans les traits qu'il exécute avec la main droite. M. Dérivis a chanté un air bouffe qui ne nous a pas paru empreint d'une gaîté bien bouffonne, mais dans lequel il a trouvé moyen de développer et de faire admirer l'étendue de sa voix, que nous lui conseillons d'assouplir par un travail réel, sérieux et assidu. Attaquer le *fa* d'en haut et poser largement la même note deux octaves plus bas ne constitue pas un habile chanteur : c'est la vocalisation seule, quoi qu'en disent les partisans de l'école du jour, qui peut vous donner ce titre. M. Urhan a exécuté un air varié pour le violon, composé par Mayseder, avec le talent qu'on lui connaît. On était à la fin présumée de ce concert disloqué, et le public hésitait à s'en aller; car le programme promettait encore des chansonnettes chantées par M. L***, et on attendait; mais le susdit programme a continué le cours de ses mystifications. M. *trois étoiles* n'a pas daigné paraître; le concert a été privé de ses talents, et, suivant la belle expression de Tacite, il y a brillé par son absence.

Et maintenant voyez à quoi on expose la presse. Supposons un moment que quelques-uns de ces mille et un organes qui font de la critique, ou plutôt de l'éloge de complaisance sur les beaux-arts, et surtout en musique, dans nos grands ou petits journaux, aient assisté à ce concert : prenant l'ouverture de *Stratonice* pour celle de la *Flûte enchantée*, ils vous diront que l'œuvre de Mozart a été exécutée avec cette chaleur, cette verve qui distingue si unanimement le jeune orchestre du Conservatoire; que l'admirable préface que Weber a mise à son *Freyschütz*, sous le nom modeste d'ouverture, a, comme à l'ordinaire, enlevé tous les suffrages, lorsque c'est l'ouverture de *Montano* que nous avons entendue; et là-dessus ils sont capables de vous faire une tirade en faveur de la prééminence de l'école allemande sur l'école française ou italienne. Voilà de ces bévues auxquelles la plupart de nos littérateurs feuilletonistes, chargés de la critique musicale, sont exposés. C'est fort désagréable pour eux, et comme je suis en quelque sorte solidaire avec ces pauvres diables, je déclare, dès ce jour, que je signalerai à la vindicte publique et à la critique musicale tout programme menteur ou même interverti dans l'ordre des morceaux qu'il annonce, comme pouvant produire les plus graves erreurs.

Henri BLANCHARD.

Digitized by Google

REVUE CRITIQUE.

ALBUM DE M. PANSERON.

Voici venir le moment où l'*album* surgit de toutes parts, coule à plein bord, s'étale dans tous les magasins de musique, sur tous les pianos de salons, de mansardes, d'arrière-boutiques. *L'album* le dispute aux bonbons de Berthélemot, — ceci soit dit sans allusion aux paroles dont il se compose, — on ne peut plus décemment se présenter dans une maison où l'on s'occupe de musique, — et faites-moi le plaisir de me trouver une maison maintenant dans laquelle il n'y ait pas une ou deux personnes musiciennes —, sans y apporter au moins un *album*? C'est à ce point que voyant notre bureau encombré de ces charmants petits volumes si roses, si musqués, si coquets par la reliure, les paroles *enchanteresses* et les phrases délicieusement mélodiques qui réclament notre analyse, nous nous surprenons à fredonner, avec une légère variante, cette vieille chanson française :

> Faut des *album*, pas trop n'en faut,
> L'excès en tout est un défaut.

Ce n'est point à l'égard de M. Panseron que cette réflexion rimée nous est venue en mémoire. Panseron a noblement conquis le droit de publier son *album* chaque année : on l'attend, on le désire, comme autrefois on attendait, ou désirait un recueil de chansons de Béranger. M. Panseron est un des mainteneurs de la gaie science, un des plus éloquents interprètes de la romance française. Le premier, lorsqu'elle n'était encore qu'à l'état d'étincelle mélodique, de lieu commun, de chant gracieux, de papillon léger, il la dote d'un accompagnement dans lequel brille toujours une harmonie pure, élégante, distinguée, et qui lui donne une teinte dramatique. Son recueil de cette année n'est point inférieur à ses aînés.

Ketty, la tyrolienne, car il ferait beau voir qu'il n'y eût pas de tyrolienne dans un *album*! ce serait comme un civet sans lièvre, le *Diable Boiteux* à l'Opéra sans *la cachucha*, ou le *Domino Noir* sans Mme *Damoreau*; *Ketty* donc, la tyrolienne, est une de ces mélodies franches sur laquelle la main droite de l'accompagnement brode un joli dessin qui rappelle le ranz des vaches, ou ces chants lointains et vaporeux des Tyroliens.

Te parle-t-il de moi? est une de ces romances d'amour mystique comme on en voit tant en Italie et en Espagne; C'est la Madone prise pour intermédiaire d'un amour profane. Nous signalerons encore ici l'accompagnement contraint et serré d'harmonie qui exprime bien la dévotion unie à la naïveté du sentiment.

On sonne l'Angelus, nocturne à deux voix, est un tableau villageois peint avec les mêmes couleurs que le morceau précédent, mais avec plus de naïveté et plus de franchise.

La Jeune Fille de Toscanelle et Charles VIII est une romance historique qui rappelle le trait de modération et de respect pour la vertu de Scipion et du chevalier Bayard à l'égard de jeunes et belles filles qui implorèrent leur protection. Ici la jeune fille de Toscanelle se met sous la protection de la Vierge pour se faire respecter du royal vainqueur. Le refrain : *J'implore ta puissance, ô mère du Sauveur!* est plein de grâce et d'onction. L'accompagnement, *pianissimo* en triolets, a un caractère aérien et céleste qui tranche heureusement avec la première partie de l'accompagnement, qui est travaillé peut-être un peu prétentieusement. Nous n'aimons pas, par exemple, en M. Panseron, qui est un harmoniste pur, cet accord de quarte et de sixte tombant sur le *la* bémol à la basse de la sixième mesure, et donnant l'accord de sixte augmentée. Ce *la* bémol faisant quinte juste avec le chant et se succédant à une quarte, est d'un effet dur et choquant. Si nous faisons à M. Panseron cette remarque, qui pourra paraître minutieuse, c'est qu'il nous a habitués à la grâce et à l'élégance dans la science harmonique.

La Veille des vacances, chansonnette de demoiselles, est un délicieux badinage qui se répétera longtemps par toutes les jeunes pensionnaires à qui les vacances apportent un bienheureux congé.

Loin des heureux du monde, nocturne à deux voix, serait entendu en sérénade avec plaisir. Par un contraste ménagé à dessein sans doute, le compositeur a fait succéder un chant onctueux à cette harmonie pleine.

L'Espiègle, chansonnette, œuvre légère, pétillante d'esprit et de malice. La ritournelle qui suit chaque couplet peint on ne peut mieux le caractère de l'espiègle. Dessiner ainsi de pareilles arabesques, c'est prendre la moitié de l'esprit du poète. Il en est de même de la ritournelle finale de :

L'Apparition, romance aérienne, fantastique et madrigalesque. C'est une galanterie ingénieuse, sous le voile allégorique des péris, des houris, de ces prestiges de l'Orient qui ont inspiré on ne peut plus heureusement le compositeur, jusqu'à lui révéler la marche des péris ou des houris vers les régions célestes qu'elles habitent...., du moins à ce que nous disent les contes bleus, qui ont bercé notre jeune imagination, et dont on se prend, dans la vie toute positive, à regretter la magique fascination.

L'Exigeant, type de la grosse naïveté villageoise, est une paraphrase des reproches si comiques que Pierrot adresse à Charlotte, dans le *Festin de Pierre* de Thomas Corneille :

> Hé! sis-je un innocent?
> Margné, je ne veux que voir com' la grosse Thomasse
> Fait au jeune Robain; al' n' tient jamais en place,
> Tant al' n'est assotée; et dès qu'al' l' voit passer,
> Al' n'attend point qu'i vienne, al' s'en court t'agacer;
> Lui jett' son chapiau bas, et tonjou, sans reproche,
> Lui fait exprès queuqu' niche, nu baille une taloche :
> Et darrainment encor que en zun escabiau
> Il regardoit danser, al' s'en fut biau et biau
> Lui tirer du dessous, et l'mit à la renvarse.
> Jarni, v'là c' qu' c'est qu'aimer!

On dirait que le compositeur s'est inspiré de cette poésie si naïve et si vraie. La chansonnette de l'*Exigeant* est pleine d'en-train et de gaîté, et sera probablement mise au théâtre.

Le Lido, nocturne à deux voix, nous rappelle par les paroles cette éternelle Venise avec ses gondoles cruellement classiques. C'est toujours Saint-Marc, la brise pour rimer avec Venise, le masque noir, qui s'accouple fort bien avec le soir; enfin toute la poétique de la barcarolle : mais M. Panseron, qui a compris la vétusté de cela, a écrit sur ces paroles un canon sévère, à deux voix égales, plein d'un charme mélodique, mais au mérite scolastique, sauf une petite septième qui monte et qui par conséquent donne deux quintes de suite, ce qui ne vaut pas la peine, au reste, d'être signalé. Ce morceau assez étendu est d'une rare élégance; il plaira, chose rare, aux amateurs de la musique de salon et aux connaisseurs qui aiment à retrouver les traces d'études sévères qui ne vous donnent pas de l'imagination, mais qui aident le génie à marcher plus régulièrement et plus sûrement à son but.

Si vous avez une mère est une de ces romances destinées à un succès de larmes, comme on dit en termes dramatiques; c'est un de ces drames militaires comme il s'en est joué en réalité dans les nombreuses guerres que nous avons faites. Un jeune soldat étranger, au moment d'être frappé par un des nôtres, s'écrie : *Ah! si vous avez une mère, par pitié ne me tuez pas!* On pense bien que notre brave ne frappe point et qu'il pardonne à son jeune ennemi.

Digitized by Google

La musique que M. Panseron a composée sur ces paroles est guerrière et empreinte en même temps de mélancolie et de sensibilité; elle fera la fortune de son *album*.

Ce n'est point certes une chose facile, par la pluie de mélodies qui nous inonde, de trouver ainsi chaque année douze morceaux de musique qui puissent plaire à nos dilettanti de salons, si exigeants; ajoutez à cette exigence celle des pères, des mères, plus fondée, qui ne veulent trouver dans les *album* que des paroles avouées par la pudeur et la plus scrupuleuse décence; proscrivant sans pitié la romance d'autrefois, qui disait sans se gêner : *De ton baiser la douceur passagère*;

> Et tous ces lieux communs du morale lubrique
> Que Lulli réchauffa des sons de sa musique.

On conviendra que la confection d'un *album* est une affaire tout aussi sérieuse et tout aussi difficile qu'une autre. Celui de M. Panseron satisfait à toutes ces exigences, et doit obtenir un succès de vogue comme tous ceux qu'il a publiés précédemment.

Henri BLANCHARD.

Un grand nombre d'artistes et d'amis de la musique veulent bien nous féliciter du projet que nous avons conçu et annoncé de publier une collection de *documents curieux pour servir à l'histoire de l'art*. Un journal de Montpellier, dans lequel nous avions déjà remarqué d'excellents articles sur la musique, *le Courrier du Midi*, parle de notre publication dans les termes suivants :

« La *Gazette musicale* publiera à l'avenir,, et pour ses abonnés, un recueil intitulé : *Archives curieuses de la Musique*, et renfermant tout ce qui est digne d'être connu depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Voilà une idée qui aura l'influence que nous appelons de tous nos vœux, et qui promet de grandes jouissances à ceux qui sauront en profiter. »

Nous recevons avec reconnaissance tous ces encouragements qu'on nous donne, et nous ne négligerons rien pour en mériter de nouveaux.

Nous ne croyons pas inutile de redire que la première livraison des *Archives curieuses de la Musique* paraîtra irrévocablement à la fin de janvier, et que le tirage sera strictement borné aux souscripteurs que nous aurons à cette époque. Cette vaste publication sera, comme nous l'avons déjà dit, divisée en trois parties. La première livraison de la *Musique religieuse* paraîtra en janvier, et contiendra, entre autres *curiosités musicales*, une partie de la messe exécutée au sacre de Charles V, en 1367, et composée par Guillaume de Machaut; un fragment de la *Messe de l'homme armé*, par Dufay; un *Motet* d'Ockeghem, maître de la chapelle de Louis XI; nous ne citerons rien de plus, afin de réserver à nos abonnés le plaisir de la surprise. Nous pouvons affirmer seulement que ce grand ouvrage sera exécuté avec des soins particuliers.

En février, nous publierons la première livraison de la *Musique de chambre*; en mars la première livraison de la *Musique dramatique*, et ainsi de suite alternativement.

Nous donnerons dans *la Gazette Musicale* la biographie des auteurs qui figureront dans la collection, et on pourra se former ainsi une histoire presque complète de la musique moderne, et appuyée sur des exemples intéressants.

Nous ne saurions trop insister sur la nécessité, pour les personnes qui désireront posséder cet ouvrage, de souscrire avant le 15 janvier à la *Gazette musicale*, car nous tiendrons très-rigoureusement les engagements que nous avons pris : nous bornerons le tirage au nombre de nos abonnés, et on ne vendra à *aucun prix* des exemplaires séparés des *Archives curieuses de la Musique*.

M. S.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui à l'Opéra, *Robert-le-Diable* pour le cinquième début de M. Mario, dont le succès continue et grandit toujours.

*** La première représentation de *Roberto d'Evreux* de Donizetti est annoncée pour mardi prochain au théâtre Italien.

*** On répète au théâtre de l'Opéra-Comique un petit opéra de M. Bardesi, jeune Italien. Nous aurons, dans le mois de janvier, à ce théâtre, *deux* opéras en un acte, de M. *Halevy*, avec *Cholet*; et, suivant toute apparence, un opéra du même compositeur, en trois actes, au mois de janvier. Le rôle principal est donné à Mme Damoreau.

*** M. Antenor Joly vient de prier les membres de l'Académie française d'accepter leurs entrées au théâtre de la Renaissance.

On a reçu, indépendamment des ouvrages à l'étude et annoncés par nous, un drame en cinq actes et en vers, intitulé *l'Alchimiste*, par M. Alexandre Dumas, et un acte de MM Cogniard frères, intitulé *la Régaillette*.

Les répétitions de *la Jacquerie* se poursuivent avec une grande ardeur. Cet ouvrage est en quatre actes. La musique est de M. Mainzer.

*** Le deuxième et dernier concert de M. Berlioz a lieu aujourd'hui. Nous en avons donné le programme dans notre dernier numéro.

*** Le concert donné par M. de Bériot et Mlle Pauline Garcia a eu lieu hier. M. Bériot a obtenu autant de succès que les années précédentes. La jeune sœur de Mme Malibran a été applaudie avec enthousiasme, et s'est montrée digne du nom qu'elle porte. Nous rendrons compte de cette belle soirée.

*** M. Bottée de Toulmon, bibliothécaire du Conservatoire, et notre savant collaborateur, vient de recevoir la décoration de la Légion-d'Honneur. M. Bottée était déjà membre d'un des comités historiques formés au ministère de l'instruction publique.

*** M. Berlioz vient d'être nommé sous-bibliothécaire du Conservatoire.

*** Les obsèques du maréchal Lobau ont été célébrés lundi dernier dans l'église des Invalides. La messe du *Requiem* de M *Cherubini* pour voix d'hommes et avec orchestre a été exécutée par les membres de la *Société des Concerts*. Cette belle composition a produit une vive impression sur les nombreux auditeurs qui assistaient à cette cérémonie. Le *de Profundis* en faux-bourdon a été admirablement chanté par MM. Alexis Dupont, Trevaux et Provost.

*** Le célèbre *clarinette* Baermann de Munich vient d'arriver à Paris avec son fils, jeune homme de beaucoup de talent sur le même instrument. Ces messieurs donneront incessamment leur premier concert.

*** Les bals commencent de bonne heure cette année : aujourd'hui, à la salle des Concerts-St-Honoré, on annonce un bal paré et travesti. M. Dufresne exécutera les quadrilles les plus nouveaux. Un bel amphithéâtre et un grand nombre de stalles sont réservés aux spectateurs.

*** Le jeune violon Filippa vient d'arriver à Paris, avec sa sœur, Mlle Ninette, jeune cantatrice de talent.

*** Mlle d'Henoin vient de partir pour Bruxelles, où elle passera un mois. Cette jeune cantatrice est engagée par la direction des concerts Thuvenin, à Marseille, pour les mois de janvier et février.

*** M. Ghys nous écrit qu'il se fixera définitivement à Paris. Cet artiste, qui jouit d'une grande réputation en Allemagne, qu'il a parcourue à plusieurs reprises, vient de faire un arrangement avec le directeur du théâtre de la Renaissance, pour y donner trois concerts : le premier aura lieu dans les premiers jours de janvier : M. Ghys exécutera *le Romantique*, un concerto de violon et son 10e air varié, inédit encore. Nous rendrons compte de cette soirée, qui intéressera tous les amateurs du violon.

*** La duchesse d'Orléans, toujours prête à encourager les jeunes artistes, vient d'envoyer un beau vase en porcelaine de Sèvres à *M. Lavainne* à Lille, jeune compositeur de talent, qui lui a dédié un ouvrage pour le piano.

Digitized by Google

*** Mlle Puget fait fureur en province, à *Châlons*, *Nancy*, *Strasbourg* et dans toutes les villes où elle donne concert, les couronnes et les vers lui pleuvent. Voici le commencement d'une pièce de vers qui lui a été adressée :

« La fauvette à l'œil doux, fière d'être applaudie,
» De bosquets en bosquets porte sa mélodie ;
» Fille heureuse de l'air, tantôt sur un rosier,
» Tantôt sur un tilleul, elle enfle son gosier.
» Son salon de concerts, c'est l'immense vallée ;
» Si l'écho la sert mal, elle prend sa volée,
» Et sous un ciel d'azur, libre de ses penchants,
» Va chercher un vallon, plus ami de ses chants.
» Fauvette des albums, Loisa rose et blanche
» Comme l'artiste aisé, qui va de branche en branche,
» Nul ne reste insensible à l'esprit de ta voix, etc., etc.»

*** La représentation au bénéfice de la veuve de Lafont aura lieu le 22 de ce mois. Elle se composera de *la Marquise de Precintaille*, par les acteurs du théâtre du Palais-Royal ; du troisième acte de *Robert-le-Diable*, avec M. Mario, du second acte de *Guillaume Tell*, et du bal masqué de *Gustave*, où les demoiselles Elssler danseront deux pas. La foule est acquise à cette brillante et curieuse soirée.

*** Aujourd'hui à 2 heures, aura lieu dans les salons de M. Erard, rue du Mail, le deuxième concert de la Société musicale. Voici le programme : 1. Quintette de Mozart, en *sol* mineur, par MM. Cuvillon, Dancla, Croisilles, Franchomme, etc. 2. Grand Air de *Fernand Cortez*, et mélodie nouvelle, chantés par Mme Dorus-Gras. 3. Adagio et boléro pour le violoncelle, composé et exécuté par M. Franchomme. 4. Fragments du troisième quintette de Reicha, par MM. Dorus, Brod, Gallay. 5. Deuxième Sextuor de Henri Bertini, par MM. Henri Bertini, Cuvillon, Franchomme, Dancla, Croisilles, Dietsch, etc.

*** M. Romagnesi vient de faire paraître les deux dernières livraisons de la Collection complète de ses romances, chansonnettes et nocturnes. Ce recueil est un monument honorable élevé à la grâce et à la gaîté françaises, et quelque vaste essor qu'ait pris la grande musique, il y aura toujours dans l'estime et dans la bibliothèque des amateurs une place pour les mélodies, tour à tour pétillantes de malice ou empreintes d'une douce mélancolie, auxquelles M. Romagnesi a dû sa popularité dans nos salons et sur nos scènes de vaudeville. En homme d'esprit, il a pris ses mesures pour ajouter le mérite de l'à-propos à tous ceux de sa publication, en la faisant paraître aux approches du jour de l'an. N'est-ce pas, en effet, un élégant cadeau d'étrennes? Trois cents romances qui, détachées, coûteraient, au prix ordinaire, 300 fr., reunies en trois jolis volumes, ne coûtent plus que 35 fr., c'est-à-dire un peu *moins de deux sous et demi chacune*. On peut, du reste, prendre chaque volume séparément. Le troisième renferme les plus récentes compositions de l'auteur, parmi lesquelles un grand nombre d'INÉDITES, notamment l'épilogue de l'ouvrage, où M. Romagnesi emploie avec bonheur son double talent de versificateur et de musicien à dire un touchant adieu à l'art qui a fait le charme et la distinction de sa carrière.

*** Une des premières cantatrices de nos salons, qui professe l'art de chanter avec tant d'habileté, Mme Molinos-Lafitte, publie en ce moment un *Album poétique et musical*, élégant recueil de six romances, dont elle a composé les paroles et la musique avec un égal talent. Le nom de l'auteur, la charme des compositions, la grâce des dessins lithographiés, dus au crayon de MM. Devéria, Challamel et Nanteuil, tout concourt à promettre un brillant succès à cet album, qui sera bientôt sur tous les pianos. Nous avons surtout remarqué *Paquerette*, qui, par la nouveauté piquante du sujet et sa mélodie si fraîche et si spirituelle, ne peut manquer d'obtenir une vogue rapide.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

Albi. — On parlait depuis quelque temps des *chanteurs de Bagnères ;* voici maintenant qu'on annonce des *chanteurs albigeois*. Ces derniers sont au nombre de soixante, et leur éducation musicale a été formée à Albi par les soins de M. *Gracia*. — Ces chanteurs ont donné le 2 décembre un concert sous la direction de leur maître et ils ont obtenu un plein succès. Nous signalerons comme une particularité de ce concert l'exécution d'un *Magnificat* à grand chœur. Nous approuverons toujours les tentatives que l'on fera pour populariser la musique sacrée.

*** *Lons-le-Saunier*. — Le conseil général du département du Jura a voté cette année une somme suffisante pour l'acquisition d'un orgue. Cet instrument est destiné à accompagner les chœurs des élèves de l'école normale qui consacrent un certain temps à l'étude de la musique. On compte à Lons-le-Saunier plus d'un amateur distingué des arts. Le préfet du Jura, M. Dagnier, secrétaire-général de la préfecture, M. Ruty, membre du conseil général et plusieurs membres du clergé n'ont rien négligé pour encourager et propager l'étude de la musique, et c'est en partie à leur instigation que le conseil général a adopté l'utile mesure que nous venons de signaler. Les élèves de l'école normale suivant pour l'étude du chant la méthode de M. Wilhem, et après une année d'étude, ils ont pu exécuter d'une manière satisfaisante une messe de Drobisch. On s'occupe aussi de la création d'un enseignement gratuit de la musique dans les écoles publiques et pour les ouvriers. Voilà une ville où l'art est dans une bonne voie et où l'on recueillera certainement la récompense de ces efforts et de ces sacrifices.

*** *Beauvais*. — Le premier concert de la *Société philharmonique* a eu lieu le 7 décembre. On y a exécuté d'une manière satisfaisante des chœurs *d'Euryante* et de *Moïse ;* nous voyons avec plaisir l'introduction des chœurs dans ces concerts, parce que c'est un signe certain que la musique vocale est cultivée ; malheureusement, nous avons à constater l'exécution d'un *quadrille* dans le même concert : il faut sans doute varier les plaisirs du public, mais il ne faut pas populariser la musique futile. — *M. Magnien*, qui dirige cette société, est un homme de goût qui, nous en sommes sûr, saura éviter à l'avenir de semblables reproches.

*** *Rouen*. — *Lucia di Lamermoor*, traduite par M. A. Royer, sera incessamment représentée ici. Nous craignons qu'avec une exécution médiocre cet ouvrage n'obtienne pas en province la même succès qu'à Paris.

*** *Calais*. — Strauss, à son retour de Londres, a donné ici un concert et a obtenu un grand succès. Il avait promis de conduire son orchestre à Dunkerque, mais il est tombé malade dans notre ville et a été forcé de se rendre à Paris pour y recevoir les soins que réclame sa santé délabrée. Les artistes qui l'accompagnaient se sont séparés ; les uns regagnent leur patrie, les autres vont se fixer à Londres ou à Paris. Après son arrivée à Paris, Strauss est reparti pour Vienne, où l'on espère que l'air natal opérera sa guérison.

*** *Bordeaux*. — On annonce la prochaine arrivée dans cette ville de Dérivis, de Mlle Noblet, et de Mlle Jenny Colon ; en attendant les représentations de ces artistes, Mlle Ferguell au théâtre et Mme Vigano dans les concerts se partagent la faveur et les applaudissements du public.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Leipzig*. — Une jeune cantatrice anglaise, Mlle A. Schaw, obtient ici beaucoup de succès ; elle chante dans les concerts du *Gewandhaus* et passera ici tout l'hiver. Nous possédons actuellement un génie musical fort extraordinaire : c'est un tisserand qui n'a jamais appris la musique, et qui joue le violon avec une justesse et une précision extraordinaires ; il exécute à livre ouvert les compositions les plus difficiles exécutée par cet instrument. Dans ce moment le maître de chapelle *David* lui donne des leçons et il ne doute pas que ce jeune homme, qui a des dispositions si extraordinaires, ne devienne un grand compositeur.

*** *Berlin*. — *Le Perruquier de la Régence* a obtenu un beau succès au théâtre de Kœnigstadt. Notre maître-de-chapelle, M. Glaeser, a ajouté plusieurs morceaux qui ont paru dignes de la belle partition de M. Thomas.

*** *Rome*. Le *Notizie del Giorno* annonce l'arrivée de G. Spontini, le célèbre compositeur et intendant général de la musique du roi de Prusse. Spontini a été reçu le 25 novembre en audience particulière, par le saint Père, qui lui a fait l'accueil le plus bienveillant, accueil qui était dû, ajoute le journal de Rome, à une personne d'une si grande renommée dans l'art.

*** *Milan*. On nous écrit que Révial, qui jouait naguère à l'Opéra-Comique, doit débuter prochainement en Italie. Voilà encore un ténor dont la voix saurait, à ce qu'on assure, subi l'heureuse influence du climat de la Toscane. Encore deux ou trois exemples comme ceux de Duprez, de Nourrit et de Révial, et tous nos ténors vont désarter la France pour aller chercher sous le beau ciel d'Italie cette voix qu'on y trouve comme par enchantement. Mais nous craignons bien qu'il n'y ait beaucoup d'illusions détruites et d'espoirs déçus au terme de ces voyages.

Digitized by Google

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Album des Pianistes,

Morceaux nouveaux et inédits, ornés des portraits de MM. Chopin Thalberg, Liszt, Dœhler, Osbonne et Méreaux.

Cet Album contient :

N. 1. Scherzo, par Thalberg, œuvre 27.
2. Trois valses brillantes, par Chopin, œuvre 34.
3. Fantaisie sur des motifs de The Gypsy's Warning; par Dœhler, œuvre 27.
4. Chant du Cygne, de Schubert, par Liszt.
5. Fantaisie et Variations sur des motifs de Guido et Ginevre par Osbonne, œuvre 29.
6. Fantaisie sur une mazurka de Chopin, par A. Méreaux, œuv. 44.

Prix, très-élégamment relié et orné de 6 portraits, net 20 fr.
Relié en velours, net 30 fr.

ROUGE et NOIR, 2

QUADRILLES POUR LE PIANO,

PAR

N. Louis.

Prix de chaque, à 2 et à 4 mains, 4 fr. 50 c.

PUBLIÉE PAR ÉTIENNE CHAILLOT,

ÉTRENNES DES HARPISTES. — ALBUM DE 1839.

CONTENANT :

La Romanesca, par Mlle Bertucat.
Une valse et une romance, par M. Léon Cataye, paroles d'Alphonse Karr.
Une romance, par M. Godefroid jeune.
Les Rives de la Plata, de M. Labarre, variés par Godefrol.
Une Tarentelle, par M. Larivière.
Variations sur un air sicilien, par Prumier.
Rondoletto, par M. Tariot.

PUBLIÉS PAR LA SOCIÉTÉ MUSICALE,

ALBUM

De romances et nocturnes avec accompagnement de piano,

PAR

Auguste Panseron,

CONTIENT :

1. Si vous avez une mère; romance.
2. Kelly; tyrolienne.
3. On annonce l'Angélus; nocturne.
4. Notre-Dame des Grèves; ballade.
5. Te parle-t-il de moi? romance.
6. La Jeune Fille de Toscarelle; romance.
7. L'Exigeant; chansonnette.
8. L'Heure des heureux de ce monde; nocturne.
9. La Veille des vacances; chansonnette.
10. L'Apparition; romance.
11. Le Lido; nocturne.
12. L'Espiègle; chansonnette.

Très-élégamment relié, orné de 12 lithographies, prix : 12 francs net.

PUBLIÉ PAR DELABANTE.

ALBUM DE 1839.

ORNÉ DE DESSINS

DE M. JULES DAVID,

PAROLES DE

Mme TASTU, MM. AUGOULT ET BARATEAU,

MUSIQUE DE

GUSTAVE CARULLI.

N° 1. PARTOUT ET TOUJOURS. Romance.
2. PIERRETTE. Chansonnette.
3. FLEUR ISOLÉE. Romance.
4. LES BAYADÈRES. Nocturne à deux voix.
5. LOUANGES. Romance.
6. LE VOILE DE LA FIANCÉE. Romance.
7. UN CŒUR FIDÈLE. Romance.
8. PENDANT L'ORAGE. Nocturne à deux voix.

Relié, prix net pour piano : 10 f. — Prix net pour guitare : 7 f.
Broché — 8 f. — 6 f.

ALBUM HENRI HERZ.

SIX AMUSEMENTS POUR LE PIANO,

Composés et dédiés aux élèves de l'Institution

DE MADAME BLACQUE,

N° 1. Les Bayadères, air indien.
2. Grande marche.
3. Chansonnettes populaires.
4. Chant polonais.
5. Andante Beethoven.
6. Valse viennoise.

Relié, prix net : 15 fr.
Broché : — 12 fr.

PUBLIÉE PAR LEMOINE ET COMPAGNIE.

Clapisson. Album de 12 romances, élégamment relié, net.	12	»
— Le même, pour guitare, net.	9	»
Musard. 1er et 2e quadrilles sur la Figurante. Chaque.	4	50
Duvernoy. 3e et 4e quadrilles, de. Chaque.	4	50
Musard. Deux quadrilles, dito, à 4 mains. Chaque.	4	50
Louis. Les Souvenirs du Loiret, deux quadrilles, piano et violon concertants. Chaque.	4	50
Les mêmes, à 4 mains.	4	50

PUBLIÉE PAR COLOMBIER.

F. Benat. Album de 12 romances, élégamment relié, net.	12	»
— Le même, pour guitare, net.	9	»

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

Labarre. Album de chant pour 1839. Prix net,	15	»
Musard. Deux nouveaux quadrilles : la Princesse de Grenade, pour piano.	4	50
Miné. Quatre fantaisies faciles, pour piano et violoncelle. N° 1. Sur la Norma. — N° 2. Thème de Mercadante. — N° 3. — Thème de Donizetti. — Thème de Norma. Chaque.	5	»
Baon. Op. 51. Thème de Mercadante, pour hautbois et piano.	7	50
Boucha. Douze duos pour 2 cornets à piston. Deux livres. Chaque.	5	»

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 14 et 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 51.

ANNONCES : 1 FR. LA LIGNE.

A dater du 1er janvier 1839, la Gazette Musicale *paraîtra* deux fois *par semaine, le DIMANCHE et le JEUDI. Le prix de l'Abonnement ne sera pas augmenté.*

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	9	»	10	0
6 m. 15	17	»	19	»
1 an. 30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France;

PARIS, DIMANCHE 23 DÉCEMBRE 1838.

Nonobstant les suppléments romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette musicale* recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique de piano* composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 1 f. 50c.

La première matinée de musique de chambre offerte aux abonnés de la GAZETTE MUSICALE aura lieu aujourd'hui, à deux heures, dans les salons de M. PAPE, rue de Valois, 10. Le programme est tel que nous l'avons donné dans notre dernier numéro. L'ADÉLAÏDE de Beethoven sera dite par un de nos plus célèbres chanteurs.

SOMMAIRE. — Cérémonies funèbres et danses des Indiens du Mexique. — Paganini et Berlioz. — Biographie, Manuel Garcia, par M. FÉTIS — Théâtre de la Renaissance, première représentation de *Pérugina*, musique de M. Hyppolite Monpou. — Concerts de M. de Bériot et de Mlle Pauline Garcia, article de M. Legouvé. — Revue critique. Albums de 1839. — Album des pianistes. — Nouvelles. — Annonces.

CÉRÉMONIES FUNÈBRES
ET DANSES DES INDIENS DU MEXIQUE (1).

Lors de mes excursions dans les montagnes, sur la pente orientale de la Cordillière d'Orizaba, je me trouvai un soir écarté du droit chemin, et, en suivant un petit sentier, je me vis bientôt dans une forêt épaisse. Hors de la grande route de Vera-Cruz à Mexico, et des plaines élevées qu'elle traverse, il n'y a aucune voie praticable dans le pays, ce qui fait qu'on s'égare très-facilement.

Je ne voulus point retourner sur mes pas, parce que je croyais avoir pris la bonne direction, et que mon muletier pensait d'ailleurs que le petit sentier pouvait conduire à un village. Nous marchâmes longtemps à mi-côte d'une colline boisée, sans rencontrer aucune terre de culture; déjà le soleil s'abaissait derrière une montagne escarpée, nommée *el Pétrégal*, lorsque le son d'une cloche nous fit connaître que nous approchions d'un village.

La nuit tombait; nous descendîmes dans un petit hameau dont la situation était charmante; car le défilé que nous avions toujours suivi jusqu'alors s'élargissait dans cet endroit et formait un vallon d'environ 3,000 pas de longueur et de 1,200 en largeur. Un grand ruisseau, ombragé d'antiques *sabinos*, serpentait dans la plaine et arrosait un sol embelli par une féconde végétation. Le petit village était situé dans un massif d'arbres fruitiers bien touffus, tels que *anacates*, *chéremojas*, *sapotes*, orangers et bananiers. Les maisons n'étaient pas rangées fort près l'une de l'autre, mais la rue était propre et large, et chaque habitation était encore entourée d'orangers, de bananiers et de *payagas*. Les rosiers, et plusieurs autres fleurs plantées autour des cabanes, me firent connaître qu'une bonne partie de la population se composait d'Indiens, car ils ont la coutume d'orner ainsi le dehors de leurs cabanes.

Je m'avançai vers l'église, à proximité de laquelle on trouve toujours des *tiendas* (grandes et petites boutiques), où l'on achète pour la nuit les provisions dont on a besoin, tant pour soi que pour les bêtes de somme. C'est là que demeurent ordinairement les personnes aisées de l'endroit, chez lesquelles on peut se procurer un logement. J'en trouvai bientôt un dans une cabane voisine. Mon hôte était un homme affable, il pouvait avoir une quarantaine d'années. Sans être tout à fait blanc, ce n'était pas non plus un Indien, de ces créoles qu'on appelle ici *trigenios*. Il était cultivateur de son état, il savait lire et écrire, et était alors l'alcade du village. Sa femme, plus blanche que lui, et encore passablement fraîche, s'empressa de me préparer un petit souper; ses deux filles, fort jolies, l'aidèrent dans cette occupation.

Je sortis de la maison pour m'étendre sur une natte de feuilles de palmiers (*petate*), sous un berceau de verdure embelli par de brillantes grenadilles, dont le fruit était parvenu à maturité. C'était par une douce et superbe nuit, dans les premiers jours de mars; les orangers en pleine fleur embaumaient l'air de leurs parfums; l'atmosphère n'était obscurcie par aucun nuage, ni même agitée par le souffle du zéphyr.

(1) Cet article est traduit de l'allemand; l'auteur, M. Sartorius, a passé quelques années aux Indes et au Mexique.

Digitized by Google

Tout était dans une profonde tranquillité; seulement du sein de l'ombre une *zinzontle* faisait entendre des sons qui pénétraient mon âme et me rappelaient l'image de tant d'heureux jours de printemps que j'avais passés dans ma chère patrie.

Alors la lune se leva derrière la croupe des montagnes voisines et projeta une lumière magique sur les arbres majestueux qui entouraient l'église. Mes yeux se reposèrent tristement sur cette masse imposante; car c'est ainsi que dans mon enfance j'avais vu souvent l'église de mon endroit natal.

Les sons d'un instrument à cordes me tirèrent de ma rêverie; ces sons me parurent venir du côté gauche de l'église, et se terminer quelquefois par un doux murmure. Je remarquai alors entre les arbres une procession aux flambeaux qui s'avançait lentement vers le lieu sacré. — Est-ce bien là un convoi funèbre? demandai-je à mon hôte qui était venu se placer à la porte de la maison. — Oui, me dit-il, c'est l'enterrement d'une jeune Indienne; si cela vous convient, nous l'irons voir de plus près.

Nous nous rendîmes au cimetière, qui, dans les villages indiens, est toujours tenu proprement et planté d'arbres.

La procession commençait à y entrer. En première ligne marchaient deux hommes avec des guitares, dont ils tiraient continuellement certains accords; puis un autre qui portait une grande croix de bois; et comme le village n'était point une paroisse, le porteur de croix était suivi d'un Indien, tenant en main un livre ouvert, dans lequel il paraissait lire à voix basse. Venaient ensuite deux autres individus, remplissant les fonctions de sacristains, et portant le bénitier et le goupillon. On voyait après eux le corps sans cercueil, porté sur une natte par quatre Indiens; ceux-ci étaient suivis par plusieurs femmes tenant des fleurs et une cassolette d'argile d'une forme particulière; enfin venait la foule des femmes et des hommes, portant tous des flambeaux de résine, et s'avançant en silence.

On déposa le corps auprès de la fosse. La morte était une jeune fille d'environ quinze ans, d'une figure très-douce; ses traits n'étaient point altérés. Elle avait sur la tête une couronne de fleurs; on l'avait revêtue d'une robe blanche garnie de rosettes de papier de couleur et de petites pièces de clinquant.

Les femmes qui avaient suivi le convoi encensèrent alors à plusieurs reprises la fosse et le corps, en faisant entendre un doux murmure: puis on fit des aspersions d'eau bénite selon le rite de l'église catholique.

Alors le père de la défunte s'approcha des pieds de sa fille, et, au milieu de larmes et de sanglots, il lui adressa quelques paroles d'adieu, prononcées avec une vive expression et accompagnées de gestes analogues. Puis il l'embrassa et lui donna des baisers sur le front, sur la poitrine et sur les pieds. Quelques-unes des plus proches parentes en firent autant.

On descendit ensuite le corps dans la fosse. Alors le père répéta quelques mots d'adieu et jeta de grosses pierres dans cette fosse. Tous les parents y jetèrent à leur tour une poignée de terre, puis on la remplit.

On plaça sur la tombe quelques cierges allumés, et on la jonchа de fleurs. Cette cérémonie terminée, l'on se retira au son des guitares, comme on était venu.

Je demandai à une des personnes du convoi si l'enterrement n'était pas précédé de quelques cérémonies particulières. « Oui, me dit-elle, et vous devriez voir cela, car dans votre pays cela doit se passer bien autrement. La place où gît le corps est autant que possible ornée de nattes, de draperies et de fleurs. Le corps est placé dans un coin et entouré de fleurs et de quelques cierges. La veille de l'enterrement, au soir, on voit arriver tous les voisins, les connaissances et les parents de la maison qui font leur visite en silence. Les femmes s'y rendent particulièrement; elles restent pendant quelque temps assises, en contemplant la morte qui devient le sujet de leur entretien; mais elles ne parlent qu'à voix basse. Le maître de la maison distribue à la ronde à boire et à manger, de l'eau-de-vie, du *pulque* et du *tépache*. Après la prière que l'on dit au déclin du jour, vient la musique, et alors on danse et l'on chante toute la nuit. Notre curé, ajouta mon interlocuteur, homme très-sévère, a déjà souvent interdit cet usage, mais il subsiste toujours. Lorsqu'un enfant vient à mourir, nous dansons, nous autres blancs, comme les Indiens; car alors on peut se réjouir de ce que ce petit être est arrivé au ciel dans un état d'innocence. »

En nous entretenant de la sorte, nous étions de retour au logis, où le souper nous attendait. Dans ce pays on a bien plus tôt fait connaissance avec les habitants que chez nous; ils sont bien plus lestes, plus vifs et plus éveillés que nos paysans; ils sont beaucoup moins humbles et moins grossiers. L'habitant de la plus chétive cabane vous dit au moins: « Monsieur, ma maison et tout ce que je possède est à votre service; contentez-vous de ce qu'un pauvre peut vous offrir. » Tel était effectivement mon hôte, don Diégo, qui devint bientôt mon bon ami, dès qu'il eût appris que j'étais du royaume d'Allemagne (*regnos de Alemania*) et un bon chrétien.

Don Diégo me fit mille questions à ce sujet, et déjà on m'avait demandé si l'Allemagne était située en Espagne, si elle était sur la frontière de Rome, et à quelle distance elle était de Jérusalem. Ce que je racontai à mon hôte l'étonna beaucoup; il pensa que je devais faire connaissance avec d'autres gens du village, ses compères (*compadres*) qui étaient aussi des blancs, et qui pourraient ainsi s'instruire de la manière dont on vivait *de l'autre côté*.

« Allons, me dit-il, à la maison mortuaire, nous y trouverons tout le monde à la danse, comme c'est ici l'habitude. » Je n'avais rien à objecter à cette proposition; je m'enveloppai dans mon manteau et je suivis mon homme, qui me précédait une torche à la main.

Devant une humble cabane, sous les arbres, était une petite place très-propre et bien balayée, sur laquelle plusieurs couples s'amusaient à danser au son de deux guitares. Les spectateurs des deux sexes étaient assis en rond sur des nattes, et quelques-uns d'entre eux chantaient d'une voix glapissante l'air de la danse.

Ces danses nationales ont quelque chose de frappant pour ceux qui les voient pour la première fois. Elles ne sont pas d'origine indienne: ce sont celles que danse le peuple en Espagne; quelques-unes cependant n'en sont que des imitations. Les noms mêmes prouvent qu'elles ont pris naissance dans ce pays, comme celles, par exemple, qu'on appelle *Montezumo*, *Malinche*, *El Marques* (nom que l'on donne encore aujourd'hui à Fernand Cortès chez les Indiens). Je suis porté à croire que ces danses-là ne sont que des danses indiennes modifiées, comme je le prouverai plus bas.

L'assemblée me regarda d'un air de curiosité, mais cela ne dérangea aucunement la danse. Après les compliments d'usage: *Bon soir, comment vous portez-vous? Comment a-t-on passé la journée?* etc., on m'offrit une natte pour m'y asseoir, et des rafraîchissements. Alors on m'amena une *companera* (une danseuse), c'était une Indienne brune et ronde, et l'on m'engagea à danser.

Bien que j'eusse été souvent contraint de prendre part à ces danses, je m'excusai sur ce que je ne les connaissais pas assez, ajoutant d'ailleurs que j'étais extrêmement fatigué. Alors on me laissa tranquille. Les guitares se firent de nouveau entendre, et les couples de danseurs se trémoussèrent de plus belle.

Ce n'est que dans les villes et les grands villages qu'on

Digitized by Google

danse des valses et des contredanses, et encore ces danses n'appartiennent-elles qu'à ce que l'on appelle les gens du haut parage. Ceux des classes inférieures n'exécutent que leurs *jarabes*, leurs *fandongos* et leurs *boléros*, la plupart du temps par couples séparés, souvent aussi par deux couples à la fois. Toutes ces danses sont accompagnées de chant; la musique se compose de deux parties, dont l'une est chantée et l'autre exécutée par les instruments. Pendant que l'on chante la strophe, la mesure bat plus lentement; la danse est mimique et s'accorde avec les paroles de la strophe. Alors suit la guitare seule, le mouvement est plus vif, la danse s'anime davantage, les couples s'approchent et se livrent assez souvent à des mouvements qui offensent la pudeur.

En général, le sens de la danse est un engagement d'amour, tantôt accueilli, tantôt repoussé, et tout cela avec des situations très-variées. Par exemple, la danseuse représente une orpheline (*la huerfana*); elle se plaint, dans la strophe chantée, de ce qu'on la délaisse, et que depuis qu'elle a perdu ses parents, personne ne danse plus avec elle. Le danseur essaie de la consoler, elle finit par s'asseoir, le danseur danse autour d'elle et lui passe doucement la main sur la tête.

On bien le danseur est un ivrogne (*el borracho*), il chancelle en mesure, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, et cherche à attraper la danseuse qui se détourne en tout sens pour l'éviter.

Le dormeur (*el dormido*) est dansé par trois personnes, deux hommes et une femme. La femme danse avec son mari, derrière lequel danse l'amant qui imite tous ses mouvements pour n'être pas découvert, et entretient, sans discontinuer, la danseuse de son amour. Il finit par affubler d'un mouchoir la tête du mari, afin que celui-ci s'endorme. Alors il tombe aux genoux de la danseuse et l'embrasse.

Je pourrais remplir plusieurs feuilles si je voulais donner une description de toutes ces danses qui sont très-variées; car le nombre en est assez considérable, comme le prouve la multitude de leurs noms, tels que *el zeloso* (le jaloux), *el diomante* (le diamant), les *palomas* (les colombes), *el gato* (le chat), *las tinajas* (les cruches à vin), *el mono* (le singe), *el costillos*, *la Morica*, *Sr José*, *Loli*, *el colorado*, etc. Toutes ces danses se ressemblent beaucoup, et ne diffèrent en partie que par le chant et les figures.

Il faut avoir vécu un certain temps dans le pays et s'être habitué aux mœurs des habitants pour n'être point scandalisé de plusieurs de ces danses. Ce sont les mêmes que celles dont il a été si souvent fait mention dans le procès de la reine d'Angleterre, et qui réellement n'ont aucune ressemblance avec les danses du Nord.

Toutes ces danses ne sont pas à beaucoup près aussi vives ni aussi fatigantes que nos valses, par exemple, et nos sauteuses. C'est pour cela que non-seulement les jeunes gens, mais encore des hommes et des femmes d'un âge mûr y prennent part, et ce sont précisément ces dernières qui font les postures les plus lascives et les plus indécentes.

Néanmoins, il s'en faut de beaucoup que toutes ces danses offensent la pudeur. Il y en a un grand nombre de très-jolies et de fort amusantes : par exemple *la Malagenia*, dans laquelle le danseur et la danseuse chantent alternativement, sur une mélodie donnée, des strophes pleines de moquerie et d'esprit; ou une autre, dans laquelle les danseurs doivent lâcher quelque bon mot ou improviser quelque couplet; toutes les personnes de la compagnie doivent prendre part à ce divertissement.

J'ai parlé plus haut de danses particulières aux Indiens. Voici quelques observations à cet égard.

Aux solennités religieuses, dans tous les villages indiens, notamment à la fête du patron de l'église, on exécute des danses mimiques, principalement appelées *danzas*. Quelques-unes sont évidemment espagnoles, et tiennent des *autos*. Je me souviens d'avoir vu dans un petit village une danse nommée *los moros*, qui représentait la défaite des Arabes. Plusieurs Maures, armés d'épées, dansaient autour d'un chevalier à cheval, représentant saint Jacques de Compostelle. Les danseurs avaient chacun leur rôle qu'ils récitaient; le dénoûment était la défaite des Maures par le saint.

Il n'en est pas de même des danses dont le sujet est tiré de l'histoire du pays. Ces danses sont muettes, et dans leur ensemble elles diffèrent de celles qui portent évidemment le cachet espagnol. Je citerai à cette occasion la danse appelée *Malinche*.

D'après une ancienne tradition, Malinche était la maîtresse de Montézuma, qui institua plusieurs fêtes en son honneur. Les noms et la danse se sont conservés; mais quant à l'histoire en elle-même, il n'en est point resté de souvenir dans le peuple. On peut dire que la danse est charmante. Elle est exécutée par onze hommes et une femme. C'est une jeune fille qui représente la Malinche; un homme remplit le rôle de Montézuma (*el monarca*); un fou, *el viejo* (le vieux), doit naturellement y figurer aussi; il tient en main une fouine empaillée (*zorro*).

Les danseurs se placent sur deux rangs, devant lesquels sont assis le monarque et sa maîtresse. Le costume est celui des Indiens; seulement il est bigarré et orné de paillettes et de rubans. D'une main ils tiennent une crécelle, et de l'autre un éventail de plumes. La danse commence lentement; les danseurs s'avancent en mesure; ils font trois tours et tombent aux genoux du monarque. On forme ensuite diverses chaînes, après lesquelles on présente également un éventail à la Malinche. Celle-ci danse d'abord seule, puis avec Montézuma. A la fin on plante en terre une perche barriolée, au bout de laquelle on suspend autant de longues banderolles qu'il y a de danseurs. Chacun de ceux-ci tient un bout de banderolle, et l'on danse de manière que les banderolles roulent régulièrement autour de la perche, et se déroulent ensuite dans le même ordre.

Il y a d'autres danses du genre de celle-ci, telle que la *Montézuma*, et celle qu'on exécute aux fêtes paroissiales devant et derrière la statue du saint, lorsque la procession traverse le village.

Le costume des danseurs est toujours le costume indien. Ils ont constamment quelque chose en main, des éventails, des plumes, des couronnes de fleurs, des branches d'arbres, etc. Ces danses n'ont lieu que dans les villages et aux fêtes des Indiens. Les gens du haut parage n'y prennent point part. Cette circonstance, jointe à ce que toute la disposition de la danse diffère de celle des danses espagnoles, me paraît démontrer que ce sont des restes d'anciennes danses indiennes, qui peuvent, il est vrai, avoir à la longue perdu beaucoup de leur forme primordiale. Un individu, qui avait visité souvent des villages indiens très-écartés dans les montagnes, m'assura avoir vu exécuter des danses qui représentaient la conquête du pays, et qui exprimaient la haine que l'on portait aux oppresseurs. Je le crois d'autant plus facilement, qu'il existe sans doute encore des restes de l'ancien culte mexicain que les indigènes pratiquent secrètement. J'en parlerai ailleurs.

Je reviens à mes Indiens, qui, toujours en mouvement, ne semblaient pas encore éprouver de fatigue. Ce n'était pas d'aujourd'hui que je voyais leurs divertissements pour la première fois; mais il y avait dans la situation même et dans tout ce qui m'entourait un attrait tout particulier pour moi. Je comparais ce que j'avais sous les yeux avec ce qui en était depuis longtemps éloigné : une salle de danse européenne avec la petite place située devant une chétive cabane. Le beau clair de lune était ici le seul lustre suspendu à une

Digitized by Google

voûte élevée; les murailles étaient des arbustes fleuris, et le plancher la terre, notre mère à tous.

Un petit groupe se forma autour de moi, et l'on me questionna sur l'Europe avec la plus grande ingénuité. Ce ne fut pas sans étonnement que ces bonnes gens entendirent ce que je leur racontai. «Si la route, disaient-ils, n'était pas si longue, nous irions bien voir toutes les merveilles de votre pays.»

PAGANINI ET BERLIOZ.

Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer dans nos colonnes une belle et noble action. On devine qu'il s'agit de Paganini, dont le trait, aussi honorable que magnifique, a occupé cette semaine l'attention publique. Après avoir entendu dimanche dernier les symphonies admirables de Berlioz, Paganini a écrit la lettre suivante, accompagnée de *vingt mille francs*. Voici la lettre que ce grand et généreux artiste a écrite à Berlioz (1) :

« Mon cher ami, Beethoven mort, il n'y avait que Berlioz qui pût le faire revivre; et moi qui ai goûté vos divines compositions dignes d'un génie tel que vous, je crois de mon devoir de vous prier de vouloir bien accepter, comme un hommage de ma part, vingt mille francs qui vous seront remis par M. le baron de Rothschild sur la présentation de l'incluse. Croyez-moi toujours votre affectionné.

« NICOLO PAGANINI. »

A cette lettre était jointe la suivante, adressée à M. le baron Rothschild :

« Monsieur le baron, je vous prie de vouloir remettre au porteur de la présente, M. Hector Berlioz, les 20,000 fr. que j'ai laissés en dépôt chez vous hier. Vous obligerez infiniment votre dévoué. « NICOLO PAGANINI. »

Voici la lettre que notre collaborateur Jules Janin écrit à Berlioz en apprenant ce fait.

« Cher Berlioz,

« Il faut absolument que je vous dise tout mon bonheur en lisant ce matin cette belle et bonne lettre de change et de gloire que vous recevez de l'illustre *Paganini*. Je ne vous parle pas, je ne parle pas seulement de cette fortune qu'il vous donne, trois années de loisir, le temps de faire des chefs-d'œuvre, je parle de ce grand nom de Beethoven, par lequel il vous salue. Et quel plus noble démenti à donner aux petits-maîtres et aux petites maîtresses, qui n'ont pas voulu reconnaître votre *Cellini* comme le frère de *Fidelio*. Donc que Paganini soit loué comme le méritent ses belles actions, et qu'il soit désormais inviolable; il a été grand et généreux pour vous, plus généreux que pas un roi, pas un ministre, pas même un artiste de l'Europe, les véritables rois du monde. Il vous a appuyé de son approbation et de sa fortune; c'est maintenant plus que jamais qu'il faut louer ce grand musicien, qui vous tend la main.

« Cher Berlioz, je vous embrasse bien tendrement, dans toute la joie de mon cœur.

« 20 décembre 1838.

« JULES JANIN (1). »

(1) Mio caro amico,

Beethoven estinto, non c'era che Berlioz che potesse far lo revivere; ed io che ho gustato le vostre divine composizioni, degne di un genio qual siete, credo mio dovere di pregarvi a voller accettare in segno del mio omaggio venti mila franchi i quali vi saranno rimessi dal signor baron de Rothschild, dopo che gli avrete presentato l'accluso.

Credete mi sempre

Il vostro affetinnatissimo amico
NICOLO PAGANINI.

Parigi, le 18 décembre 1838.

(1) Nous joignons à ce numéro, comme supplément, le *fac simile* de la lettre de Paganini, de la réponse de Berlioz et de la lettre écrite à ce dernier par J. Janin.

BIOGRAPHIE.

MANUEL GARCIA (2).

GARCIA (MANUEL-DEL-POPOLO-VICENTE), compositeur et célèbre chanteur dramatique, naquit à Séville le 22 janvier 1775. Admis comme enfant de chœur de la cathédrale, à l'âge de six ans, il y fit ses premières études musicales, et y eut pour maîtres don Antonio Ripa et Juan Almarcha. Il n'y avait point alors de théâtre à Séville, et la musique d'église était la seule qu'on y entendait. Ce genre fut aussi celui vers lequel les idées du jeune Garcia se dirigèrent d'abord. A l'âge de dix-sept ans il était déjà connu avantageusement comme chanteur, compositeur et chef d'orchestre. Sa réputation s'étendit bientôt, et le directeur du théâtre de Cadix l'attira près de lui, et le fit débuter dans une *tonadilla* ou Garcia fit entrer plusieurs morceaux de sa composition. Sa voix avait du timbre, de l'agilité et de l'étendue; mais il avait, disait-il lui-même plus tard, tant de gaucherie sur la scène, qu'il aurait été impossible aux plus clairvoyants de découvrir en lui le germe du talent dramatique qui, depuis lors, a fait sa réputation. De Cadix il se rendit à Madrid où il débuta comme chanteur dans un *oratorio*. Il y fut applaudi, et le succès de plusieurs *tonadillas* qu'il y composa ne lui fut pas moins favorable. Dans une excursion qu'il fit à Malaga, il écrivit son premier opéra intitulé *El Preso*; le sujet de cet ouvrage était imité de l'opéra comique français, *le Prisonnier, ou la Ressemblance*. Garcia était encore dans cette ville lorsque la fièvre jaune s'y déclara et y fit d'affreux ravages; échappé à ce danger, il retourna à Madrid, où il mit à la mode les petits opéras comiques en un ou deux actes, semblables à ceux qu'on jouait alors en France, et dont les livrets étaient presque tous traduits du français. Parmi ces ouvrages, on remarque *El poeta calculista*, monodrame en un acte, écrit en 1805, et qui fut entendu à Paris quatre ans plus tard. C'est dans cet ouvrage que fut entendu le fameux chant devenu depuis lors populaire dans toute l'Espagne : *Yo che soy contrabandista*. La propriété de cette originale mélodie a été contestée à Garcia, mais à tort, car il en est réellement l'auteur. Les opéras de Garcia furent représentés sur la plupart des théâtres de l'Espagne, et y obtinrent du succès; mais déjà ce pays était trop petit pour son ambition d'artiste; le besoin de se produire au grand jour du monde musical l'aiguillonnait : ce besoin le décida à se rendre à Paris; et quoiqu'il n'eût jamais chanté en italien, quoiqu'il n'eût même jamais fait de véritable étude du chant, il osa débuter à l'Opéra bouffe le 11 février 1808, dans la *Griselda* de Paer, et fit pardonner sa témérité par ses succès. Son âme ardente lui fournissait les moyens de triompher de toutes les difficultés. Il n'y avait pas un mois qu'il était au théâtre italien, et déjà il était devenu le chef de la troupe chantante, composée d'artistes distingués qui possédaient un talent pur, mais un peu

(2) Au moment où l'attention générale est fixée sur la jeune héritière du nom des *Garcia*, nous avons pensé qu'on ne lirait pas sans intérêt une notice sur Manuel Garcia, chef de cette célèbre famille.

Digitized by Google

froid ; Garcia les échauffait de sa verve indomptable. Garat, bon juge des qualités et des défauts des chanteurs, disait alors de lui : *J'aime la fureur andalouse de cet homme : elle anime tout.* Ce fut alors que je connus Garcia, et que nous nous liâmes d'amitié par l'analogie de nos goûts en musique. Le 13 mars 1809 il chanta, dans une représentation à son bénéfice, son monodrame *El poeta calculista*. L'enthousiasme du public pour cette musique espagnole, la première qu'on eût entendue à Paris, se manifesta en faisant répéter quatre morceaux par le chanteur ; Garcia fut obligé d'interrompre les représentations de l'ouvrage, parce que ces témoignages répétés de l'estime publique lui causaient beaucoup de fatigue.

Au commencement de 1811 il partit pour l'Italie : à Turin, à Naples, à Rome, il fut accueilli comme un artiste distingué. Murat le nomma en 1812 premier ténor de sa musique particulière et de sa chapelle. Cette époque de la vie de Garcia fut celle où il acquit une connaissance théorique de l'art du chant. A Naples il s'était lié d'amitié avec Anzani, un des meilleurs ténors de l'ancienne école italienne; les conseils de cet artiste lui devoïèrent les secrets de cet art, et devinrent la base de la méthode que Garcia employa ensuite avec ses élèves. En 1812 il fit jouer au théâtre Saint-Charles, à Naples, son opéra *Il Califo di Bagdad*, qui fut vivement applaudi. En 1813, Rossini écrivit pour lui dans la même ville un des rôles de l'*Elisabetta*, l'année suivante, il lui confia à Rome le rôle d'Almaviva dans le *Barbier de Séville*. De retour à Paris vers la fin de l'année 1816, il y débuta le 17 octobre comme premier ténor du Théâtre Italien, placé alors sous la direction de Mme Catalani. Les amateurs habitués de ce théâtre remarquèrent les progrès que l'artiste avait faits en Italie, et le rôle de *Paolino* dans *Il Matrimonio segreto* fut pour lui un véritable triomphe; ses succès se consolidèrent dans la *Griselda*, *Così fan tutte*, *l'Italiana in Algeri*, *Il Califo di Bagdad* et *Le Nozze di Figaro*. Bientôt cependant, dégoûté des tracasseries que lui faisait subir l'administration du théâtre, et de la position subalterne où les prétentions de la directrice voulaient le placer, il rompit son engagement, et partit pour l'Angleterre vers la fin de 1817. Dans le cours de cette année, il avait écrit pour l'Opéra-Comique *Le Prince d'occasion*, en 3 actes, qui fut représenté au mois de mars : cet ouvrage eut peu de succès. A Londres il chanta avec Mme Fodor le *Barbier de Séville* et une multitude d'autres ouvrages anciens et modernes. De retour à Paris au mois de novembre 1819, il y fit sa rentrée au théâtre par le *Barbier de Séville*, qu'on y entendait pour la première fois, et qui fit enfin connaître Rossini aux Français. Depuis ce moment jusqu'en 1824, Garcia ne quitta plus le Théâtre-Italien de cette ville ; on peut considérer cette époque comme la plus brillante de sa carrière, soit comme chanteur, soit comme compositeur. *Otello*, *Don Juan* et le *Barbier* lui fournirent les moyens de mettre en évidence la flexibilité de son talent et les ressources de son jeu énergique. Il avait écrit pour l'Opéra *Le grand Lama* et *l'Origine des Grâces*, mais ces ouvrages ne furent pas représentés. *La Mort du Tasse* et *Fiorestan*, autres opéras en trois actes, eurent un sort plus heureux, et furent joués en 1821 et 1822. Garcia donna aussi au Théâtre-Italien *Il Fazzoletto*, en un acte, et au Gymnase dramatique, *La Meunière*. C'est aussi à cette époque de sa vie que Garcia commença à fonder une école de chant qui, par ses résultats, l'a classé parmi les professeurs les plus distingués de cet art difficile.

Au printemps de 1824, il retourna à Londres comme premier ténor du théâtre du roi. Malgré les travaux dont il était accablé pour le service de la scène, il y reprit ses cours de chant, et telle fut la vogue dont il jouit, qu'il eut quelquefois quatre-vingts élèves à ses leçons. L'éducation vocale de sa fille, l'illustre Marie Malibran de Bériot, fut aussi terminée alors, et ce fut à Londres qu'elle parut au théâtre pour la première fois (en 1825), dans le rôle de Rosine du *Barbier*. Déjà Garcia avait formé le projet de se charger de l'entreprise du théâtre de New-York ; il le réalisa dans cette même année, et s'embarqua à Liverpool. La troupe qu'il conduisit dans l'Amérique septentrionale se composait de lui-même, de Crivelli fils, ténor, de son fils Manuel et d'Angrisani, bouffes chanteurs, de Rosich, *buffo caricato*, de Mme Barbieri, de Mme Garcia et de sa fille. Un tel ensemble de talents était une chose inconnue chez les Américains ; l'enthousiasme des habitants de New-York n'eut point de bornes. Garcia livra tour à tour à leur admiration *Otello*, *Romeo*, *Il Turco in Italia*, *Don Juan*, *Tancredi*, *la Cenerentola*, enfin *l'Amante astuto* et *La Figlia dell' Aria*, ouvrages écrits par lui-même, pour sa fille et pour Angrisani. Les succès de son entreprise étaient tels, que jamais il n'eût songé à l'abandonner si la rigueur du climat n'eût porté atteinte à l'organe des chanteurs. Garcia s'éloigna en 1827 de New-York pour se rendre à Mexico, dont le ciel était plus favorable à la santé des artistes. Les premiers opéras qu'il y fit jouer étaient en italien ; mais les Mexicains, qui goûtaient fort la musique, n'entendaient rien aux paroles. Il fallut les traduire, et ce fut encore Garcia qui fit cet immense travail. Après dix-huit mois de séjour dans la capitale du Mexique, il sentit le besoin du repos et voulut revenir en Europe ; il rassembla ce qu'il avait de plus précieux, et se mit en route pour la Véra-Crux, où il devait s'embarquer ; mais malgré la protection de son escorte, son convoi fut arrêté et pillé par des brigands masqués qui lui enlevèrent tout ce qu'il possédait, entre autres choses de prix, une cassette qui contenait mille onces d'or. L'énergie de Garcia ne l'abandonna pas dans ce désastre ; il revint à Paris et y ouvrit des cours de chant qui furent fréquentés par beaucoup de jeunes artistes et d'amateurs distingués. Il reparut aussi au Théâtre-Italien dans *Don Juan* et dans *le Barbier* ; mais l'âge, les fatigues et ses malheurs avaient altéré sa voix ; il comprit qu'il n'était plus lui-même, et se retira pour toujours. Entièrement livré aux soins de l'éducation vocale de ses élèves et à ses travaux comme compositeur, il passa doucement ses dernières années. Il est mort à Paris le 2 juin 1832, dans sa cinquante-huitième année.

Comme chanteur et comme acteur, Garcia avait une verve irrésistible ; sous ce rapport il n'a jamais été égalé. Il avait en général un très-bon sentiment de musique, même dans les choses gracieuses ; mais quelquefois il portait l'usage des fioritures jusqu'à l'excès. Son imagination lui fournissait des formes nouvelles pour ses fioritures, ce qui donnait à son chant quelque chose d'original et d'inusité.

Comme compositeur, il mérite moins d'éloges. Sa facilité à écrire était grande, mais il en abusait et ne choisissait pas assez ses idées. Il a en rarement des succès décidés pour ses ouvrages, mais il se consolait facilement de leurs échecs, parce qu'ils lui avaient coûté peu de peine à écrire. Au milieu des agitations de sa vie dramatique et aventureuse, on est étonné qu'il ait trouvé le temps d'écrire l'énorme quantité d'opéras qu'on connaît sous son nom. Il en a laissé un grand nombre inédits et dont les titres ne sont même pas tous connus. On peut diviser ses ouvrages en trois classes. — 1. OPÉRAS ESPAGNOLS. 1° *El Preso*, en un acte, à Malaga ; 2° *El Posadero*, en un acte, à Madrid ; 3° *El Preso por amor*, monodrame en un acte ; 4° *Quien porfia mucho alcanza*, opéra en un acte ; 5° *El Relax de Madera* ; 6° *El Criado fingido*, en un acte ; 7° *El Cautiverio aparente*, en deux actes ; 8° *Los Ripios del maestro Adan*, en un acte ; 9° *El Hablador*. 10° *Florinda*, monodrame ; 11° *El Poeta calculista*, 1805, en un acte. Tous ces ouvrages furent représentés à Madrid. 12° *Abufar*, en trois actes, en 1828, à Mexico ; 13° *Semiramis*, en trois actes, 1828, à Mexico ; 14° *Acendi*, opéra en deux actes ;

Digitized by Google

15° *El Jitano por amor*, en deux actes; 16° *Los Maridos solteros*, en deux actes, à Mexico; 17° *Xuitra*, en deux actes, à Mexico.—II. OPÉRAS ITALIENS. 18° *Il Califo di Bogdad*, à Naples, en 1812; 19° *La Selva nera*, ballet en trois actes, à Milan; 20° *Il Fazzoletto*, en un acte, 1823, à Paris; 21° *Astuzie e Prudenza*, à Londres, en 1823, un acte; 22° *L'Amante astuto*, en un acte, 1827, à New-York; 23° *La Figlia dell' Aria*, en un acte, 1827, à New-York; 24° *Il Lupo d'Osteude*, en deux actes; 25° *I Bonditi*, en deux actes; 26° *La Buono Famiglia*, en un acte, paroles et musique de Garcia; 27° *Don Chisciotte*, en deux actes; 28° *La Gioventu d'Enrico V*, en deux actes; 29° *Le Tre Sultane*, en deux actes; 30° *Un Oro al matrimonio*, paroles italiennes et espagnoles, joué à Mexico; 31° *Zemira e Azor*, en deux actes; 32° Cinq petits opéras de salon avec accompagnement de piano, intitulés *L'Isola disabitata*, *Li Cinesi*, *Un avvertimenti di Gelosi*, *I tre Gobbi*, *Il finto Sordo*.—III. OPÉRAS FRANÇAIS. 33° *Le Prince d'occasion*, en trois actes, à l'Opéra-Comique, 1817; 34° *Le grand Lama*, en trois actes, parules de M. de Jouy, non représenté; 35° *L'origine des Grâces*, en un acte, non représenté; 36° *La Mort du Tasse*, en trois actes, joué à l'Opéra en 1821; 37° *Florestan*, en trois actes, à l'Opéra, en 1822; 38° *Sophonisbe*, en trois actes, paroles de M. de Jouy, non représenté; 39° *La Meunière*, en un acte, au Gymnase dramatique, 1822; 40° *Les Deux Contrats*, en deux actes, 6 mars 1824, à l'Opéra-Comique.

Les principaux élèves chanteurs formés par Garcia sont: Mme Malibran-de-Beriot, sa fille; Mmes Rimbault, Ruiz-Garcia, Mérie-Lalande, Favelle, comtesse Merlin; MM. Adolphe Nourrit, Geraldi, et son fils Manuel Garcia, bon professeur.

FÉTIS.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE.

Première représentation de *Perugina*, vaudeville avec airs nouveaux, paroles de M. Mélesville, musique de M. Monpou.

Le plus mauvais tour que l'on puisse jouer à un théâtre nouveau, c'est de lui apporter de vieilles pièces, qui n'ont eu ailleurs qu'un médiocre succès. M. Mélesville est coutumier du fait: il ne trouve jamais que ses ouvrages aient été joués assez souvent; probablement il les croit du genre de ceux dont parle Boileau dans l'*Art poétique*:

> Et qui toujours plus beaux plus ils sont regardés,
> Sont au bout de *vingt ans* encor redemandés.

Nous mentirions en disant que *Perugina* compte vingt années: elle n'en a que seize, augmentées de quelques mois; elle apparut, pour la première fois, sur le théâtre du Gymnase, le 21 mai 1822, sous le titre de la *Meunière*; et à cette époque elle avait vu un second père, M. Eugène Scribe, qui semble l'avoir abandonnée depuis qu'elle est devenue laitière, et qu'au lieu de s'appeler tout bonnement Thérèse, elle s'est donnée le nom pompeux et sicilien de *Perugino*.

Ladite *Meunière* avait été composée pour les débuts de Mlle Lalande, qui depuis enchanta l'Italie sous le nom de Méric; Pitrot, qui plus tard brilla au Vaudeville dans les rôles de niais, y débutait aussi par le rôle de *Pierre*; autre particularité digne de remarque, c'était Garcia, le fameux ténor, le père de Malibran et de Pauline, qu'on avait chargé d'écrire la musique de ce petit acte infiniment peu musical; mais, par compensation, Garcia composait avec une facilité extraordinaire. On lui remit le manuscrit un samedi, en le priant de se hâter, et en lui demandant quel jour on pourrait envoyer chez lui le copiste: « Envoyez-le demain, répondit-il; je lui remettrai toujours quelque chose. » En effet, le lendemain Garcia lui remit la moitié de la partition. Pour tout dire, cette musique improvisée était détestable, mais ni plus ni moins que celle de M. Monpou.

Quand nous aurons dit que le poëme repose sur la séduction d'un séducteur, qui finit par épouser une meunière ou une laitière, suivant que la pièce se joue au mois de mai 1822 ou au mois de décembre 1838; quand nous aurons ajouté que la froideur de l'action est beaucoup plus en harmonie avec le mois de décembre qu'avec le mois de mai, et qu'en définitive la meunière ou la laitière n'est qu'une pauvre imitation d'une certaine *Belle Fermière* qui valait cent fois mieux, ce qui n'est pas beaucoup dire, nous nous serons acquitté de notre mission sous le point de vue dramatique.

Sous le point de vue musical, notre compte-rendu sera encore plus bref. Si M. Monpou a donné à la composition de ses quatre ou cinq romances, de ses trois ou quatre chœurs, plus de temps qu'il ne s'en écoule entre l'heure du déjeuner et celle du dîner, c'est qu'il n'était pas en verve ou bien qu'il aura sommeillé légèrement. Dans tous les cas, nous lui dirons que cet avorton n'est pas digne de l'auteur des *Deux Reines* et de *Piquillo*. Puisqu'on ressuscitait le vieux poëme, pourquoi ne pas ressusciter la vieille partition? c'eût été tout profit pour M. Monpou; mais est-ce bien dans ce sens qu'il faut comprendre le genre de la *Renaissance?*

Mlle Pougaud débutait dans la *laitière*, comme naguère Mlle Lalande dans la *meunière*. Elle a une très-belle voix, mais elle s'en sert très-mal; elle ignore les premier éléments de l'art du chant, et il faut maintenant qu'elle les apprenne, si elle tient à rester sur une scène où le chant compte pour quelque chose.

Si la direction du théâtre de la Renaissance nous trouve sévère, elle a tort, car nous le sommes envers les mauvaises pièces et la mauvaise musique qu'on lui donne, parce que nous lui voulons beaucoup de bien, et que nous reconnaissons avec le public, qui trouve plaisir à se rendre à ce théâtre élégant, que les directeurs ont de grandes difficultés à vaincre et qu'ils se donnent de la peine. Que M. Monpou apprenne à instrumenter avant d'écrire un nouvel opéra pour le théâtre de la Renaissance, qui mérite des censeurs plus capables et plus consciencieux.

S***

CONCERTS.

DE M. DE BÉRIOT ET DE Mlle PAULINE GARCIA.

Un deuil, une fête; — un regret, un espoir; — un grand talent vivant, un grand talent éteint, un grand talent naissait; trois branches formant un seul arbre, trois rayons formant une seule flamme: tout cela faisait, de ce concert donné samedi au théâtre de la Renaissance, une solennité particulière, mêlée de tristesse, de joie et de curiosité, et qui avait comme l'aspect d'une réunion de famille. On se parlait, on s'attendrissait; l'attente était encore de l'intérêt; un nom circulait dans toutes les bouches, car la plus glorieuse des artistes de ce concert était celle qui n'y était pas. Dans cette salle ornée de fleurs comme pour un bal, dans ces loges toutes parées de femmes en diamants et en dentelles, on n'entendait que ces mots:... « Quelle perte! Si elle était là! Pauvre jeune femme! » C'était comme autant d'amis rassemblés dans la demeure de leur amie qui vient de mourir, et s'entretenant de ses qualités; nous, loin de qui elle est morte, nous venions lui rendre les derniers honneurs dans sa maison à elle, dans un théâtre. Puis il y avait quelque chose d'étrange et de touchant à voir cet artiste célèbre qui avait

Digitized by Google

associé son nom à un nom égal au sien, couple glorieux que Paris a appelé pendant trois ans, à voir cet homme venir seul, et nous présentant, sous les auspices de celle qu'il a perdue, sa jeune sœur qu'elle lui a légoée, dernier reste de cette mâle couvée des Garcia, couvée d'aigles et non de rossignols, à l'aile hardie, à la prunelle de feu à la serre puissante, et qui sent son PONTE-FOUDRE, comme dit La Fontaine.

Le nom de Bériot eût suffi seul pour remplir la salle et la peupler de cette foule élégante et choisie qui s'y pressait samedi. Bériot est un de ces artistes privilégiés dont la réputation commence avec le talent et grandit avec lui. Dès sa première jeunesse la chance fut pour lui; il eut le bonheur, dit-on, d'être exilé du Conservatoire par un célèbre professeur, comme *incapable de jouer du violon*.... Quelle excellente lettre de recommandation quand on a du talent! Rien n'a plus servi au Tintoret que d'avoir été chassé par le Titien de son atelier; après quinze jours d'études, l'élève faisait peur au maître. On disait encore de Bériot qu'il avait eu pour professeur un homme qui ne savait pas la musique, le fameux Jacotot. Ce qu'il y a de vrai dans ces leçons mérite d'être raconté.

Bériot était à Louvain; il alla voir M. Jacotot: l'entretien tomba naturellement sur l'enseignement nouveau. — Comment! disait le jeune homme, on peut enseigner ce qu'on ne sait pas? — Sans nul doute; ainsi, je n'ai jamais tenu un archet de ma vie, et je pourrais vous donner des leçons de violon, à vous qui le savez. — Je vous prends au mot. — Soit: venez demain matin, et je vous donnerai leçon ... Le lendemain le jeune homme arriva; qu'on juge avec quelle impatience et quelle curiosité. — Vous êtes exact, lui dit M. Jacotot en souriant, je serai fidèle à mes promesses, moi. Prenez votre instrument. Bériot prend son violon. — C'est bien: maintenant écoutez-moi. Le jeune homme était tout oreilles. Vous voyez cette gravure, lui dit-il, en désignant du doigt un tableau suspendu au mur, approchez-vous-en, regardez-le attentivement, et puis jouez-moi un morceau de violon sur ce sujet. — Que dites-vous? répond Bériot stupéfait. — Je vous dis de me jouer un morceau de violon sur cette gravure. — Quel morceau? — Celui que vous voudrez. — Je n'en connais pas. — Qu'importe? faites-en un. — Je n'ai jamais improvisé! — Qu'est-ce que cela fait? vous commencerez aujourd'hui. — Mais on n'a jamais fait une demande pareille! — Je vous avais bien dit que je vous apprendrais des choses que vous ne saviez pas. Mais nous n'avons pas de temps à perdre, hâtons-nous. — Improviser sur un tableau! — Aimez-vous mieux que ce soit sur le chien qui est couché là? cela m'est indifférent. Vous n'êtes pas un enfant, quand vous composez, vous avez une pensée, un point de départ; pourquoi ne serait-ce pas ce tableau aussi bien qu'autre chose? Allons, allons, à l'ouvrage.

Vaincu par l'ascendant de cet homme singulier, Bériot va se placer devant cette gravure; elle représentait une pièce d'eau, et sur cette pièce d'eau une barque pleine d'hommes et de femmes en habits de fête. Il l'examine attentivement, et bientôt son sujet est trouvé: c'est une noce qui s'embarque avec le beau temps et la joie; puis vient un orage: la barque va être submergée; les cris, le désespoir, la mort. M. Jacotot suivait la pensée du jeune homme sur sa figure.... — Allons, lui dit-il, assez de réflexions. Bériot commence; mais au bout de vingt mesures voilà une fausse note qui arrive; il s'arrête. — Pourquoi vous arrêtez-vous? lui crie M. Jacotot avec colère. — N'avez-vous pas entendu cette affreuse fausse note? — Vous en ferez bien d'autres, allez. — Il faut que je recommence ce passage. — Vous recommencerez demain, allez donc! allez donc! Et le maître se lève vivement et va à lui pour l'exciter. Il recommence; vingt fois il s'embarque dans des difficultés insurmontables, il fait fautes sur fautes, il se casse le cou à mille obstacles, il entre dans mille impasses .. — Allez toujours, allez toujours, lui crie le maître; et il va, il va, poussé par une force invincible, jusqu'à ce que, haletant, tout baigné de sueur, étourdi comme un homme emporté par un cheval, il arrive au bout de son morceau sans avoir pu reprendre haleine une fois. — Voilà un beau chef-d'œuvre, s'écrie-t-il après avoir fini. — Oui, un chef-d'œuvre! répond gravement le maître, car c'est quelque chose, quelque chose de complet. En tout, ce qu'il faut *avant tout*, c'est l'ensemble! Eh bien, vous avez fait ce que vous n'aviez jamais fait auparavant, un ensemble. Qu'importent les fautes? le jet y est. Nous recommencerons demain.

Il y a dix ans, la réputation de Bériot était déjà incontestée, et il avait une place à part; dans les arts, pour être un homme supérieur, il suffit d'avoir une seule qualité à un degré plus élevé que tout le monde; quand on voulait dire grâce et charme, on disait Bériot; voilà son rang marqué; son nom est synonyme de quelque chose. Depuis huit ans, il n'avait pas joué à Paris, et il nous revenait sous l'influence de deux graves événements qui avaient passé sur lui: il avait épousé Mme Malibran, et il avait entendu Paganini! Qu'aura senti ce talent si frais, si pur, si virginal à l'aspect de ce génie étrange et gigantesque qui s'appelle Paganini? Quels horizons nouveaux lui aura ouvert le spectacle des merveilles de cette grande et puissante intelligence. On dit qu'après quelques années d'union deux époux finissent par se ressembler de visage; les traits s'imitent l'un et l'autre pour ainsi dire: que doit donc être l'empire de l'âme sur l'âme? Bériot avait agi sur le talent de Mme Malibran; il en avait adouci les contours trop rudes, et il y avait mêlé quelque chose de plus pur, de plus élevé, de plus puissamment modéré. Quelle influence à son tour aura exercé sur lui cette nature impétueuse, désordonnée, inspirée? Qu'aura produit le mariage de ces deux pensées? Attelé avec ce coursier fougueux, aura-t-il pu ne pas s'emporter? Aura-t-il su profiter de cette influence et y échapper, garder son originalité et la fortifier cependant par une originalité étrangère? Rien de plus difficile dans les arts que de s'assimiler les qualités des autres, et d'en faire sa nature propre. Le public se disait tout cela. Dans cette salle de concert, Bériot devait jouer trois fois: rien de plus habilement ménagé que la disposition de ces morceaux; il a commencé par un concerto en *si mineur*, dont l'adagio est plein de charme et de douceur; le public y a reconnu le Bériot qu'il aimait; même suavité, même élégance exquise, ce je ne sais quoi dans la qualité du son qui ne peut ni se définir ni s'apprendre, et qui ressemble à la voix d'une femme: aussi les applaudissements étaient unanimes; mais cependant, il faut le dire, il n'avait rien offert de nouveau à notre admiration. Dans son second morceau, le progrès a commencé à se faire sentir; il y avait plus de fantaisie dans la composition, quelque chose de plus risqué et de plus aventureux dans l'exécution, un charme d'imprévu auquel il ne nous avait pas habitués jusqu'à présent; on sentait que madame Malibran avait passé par là. Enfin est arrivé le *tremolo*: là, s'est révélé tout entier l'artiste que nous entendions; ce n'était plus le même homme: quelle vigueur! quelle puissance!

Voilà bien des éloges, et Bériot les a mérités; cependant ce n'est pas lui qu'on attendait le plus ardemment dans cette soirée; c'est cette jeune fille de qui nous avons entendu dire, il y a sept ans, par Mme Maliban elle-même: *Il y a un enfant qui nous effacera tous: c'est ma sœur, qui a dix ans.* Aujourd'hui elle en a dix-sept; elle ne s'est jamais fait entendre à Paris; dans cette salle si remplie, il n'y avait pas vingt personnes qui connussent sa voix; et cependant quand elle s'est présentée, elle a été applaudie comme les favorites de l'enthousiasme public: c'était sa sœur morte qu'on

Digitized by Google

applaudissait; elle commence, et, au bout de dix mesures, c'est sa sœur vivante de nouveau qu'on applaudit! Même voix, même méthode de chant, même style, une ressemblance de talent qui vous confond, et rien qui sente l'imitation! Ce n'est encore qu'un enfant; partout l'inexpérience se trahit assez souvent; il y a des lacunes dans la voix, mais qu'importe, puisque le génie du chant y est! Nous avons donc enfin une cantatrice, disaient tous ceux qui ne se consolent ni de l'éloignement de Mme Pisaroni, ni de l'affaiblissement de Mme Pasta, ni de la mort de Mme Malibran. Les notes du bas sont pleines d'émotion et de charme; les notes du haut ont de l'éclat et de la vigueur, et le *medium* est encore empreint de cette faiblesse juvénile, qui est une grâce de plus quand on sent que ce qui manque ne manquera pas longtemps. Quoi de plus charmant que la fleur sous laquelle on devine le fruit? Voilà ce que le public a entendu et ce qu'il a applaudi avec transport; mais ce qu'il ne sait pas, c'est que cette cantatrice de talent est une musicienne de génie: c'est qu'elle compose d'une manière très-distinguée; c'est que la veille, à la répétition où nous l'avons entendue, elle consultait et guidait tout l'orchestre; c'est qu'à dix-sept ans elle sait cinq langues, qu'elle a appris le dessin sans maître, comme sa sœur, et semble deviner tout ce qu'on lui enseigne. En vérité, il y a des races privilégiées.

Nous avions fait un article sur le concert de Berlioz; nous le déchirons : que dire sur Berlioz après la lettre de Paganini? E. LEGOUVÉ.

REVUE CRITIQUE.

ALBUMS DE 1839.

Les torrents de mélodie et d'harmonie, sous forme d'albums, dont nous parlions dernièrement, au sujet du charmant recueil de notre ami Panseron; cette pluie de romances, de nocturnes, de chansonnettes et autres menues bagatelles musicales qui tombe tous les ans sur le bureau et sous la plume du malheureux critique, cette petite pluie fine et jolie est devenue une averse; c'est un véritable cataclysme dont le parapluie si plaisamment figuré par Charlet, pour se garantir des albums lithographiques, ne saurait vous sauver; il faut donc se résoudre à subir l'averse de bonne grâce. Après avoir vogué comme Christophe Colomb sur un océan sans bords, pour continuer notre trope, nous abordons enfin sur une mer de romances, et nous voilà dans une île dont Bérat est roi.

M. Bérat donne pour étrennes cette année, à ses sujets, un recueil de six romances. Cette sobriété de sa part est fort bien entendue, car M. Bérat étant exclusivement mélodiste, il a sans doute craint avec juste raison la monotonie de douze morceaux dans lesquels l'harmonie ne joue qu'un rôle secondaire. La première romance de son album trahit en quelque sorte sa préoccupation de refaire *ma Normandie*. C'est peut-être un bonheur d'être né Normand, mais il ne faut pas en abuser, et parce que Tancrède, qui était Normand aussi, a dit, d'après M. de Voltaire :

A tous les cœurs bien nés que la patrie est chère!

ce n'est pas une raison pour faire et mettre en musique des vers tels que ceux-ci :

Or, je vais une fois l'an,
A la Sainte-Marguerite,
Or, je vais rendre visite
A ma ville de Rouen.

A l'exception de ce petit accès de patriotisme, le recueil de M. Bérat est agréable, gracieux, et se distingue surtout, dans ce temps de musique difficile, par des chants faciles à retenir. *La Branche de lierre* est une romance pleine d'âme et de souvenirs vrais; et, par un contraste connu des faiseurs d'albums, une chanson normande comme l'auteur de : *J'ai perdu mon couteau!* en sait faire. *Le Marié* succède à la tendre et langoureuse romance : *Te souviens-tu des chères matinées.* Cette chansonnette est pleine d'entrain et de gaîté! elle obtiendra beaucoup de succès et figurera probablement bientôt dans quelque vaudeville.

LE BIJOU MUSICAL.

PAR M. LABARRE

Après le chanteur simple et franc, vient l'harmoniste, quelque peu prétentieux, mais toujours élégant. M. Labarre publie cette année, comme les années précédentes, un album de douze morceaux de musique. C'est toujours le même faire, des mélodies distinguées sous lesquelles brillent des accompagnements d'une harmonie pure, et qui concourt bien au petit drame musical de la romance ou du nocturne. Chants mystiques, guerriers, villageois, maritimes, et d'amour intime, aucune des situations musicales de la vie n'a été oubliée dans l'album de M. Labarre, et le compositeur s'est distingué dans toutes ces diverses situations par une grande vérité de ton.

La chanson martiale de l'*Archer génois* est pleine de cette couleur moyen-âge qui a passé de la littérature romantique dans la musique de salon, dans la romance et le nocturne : le chant en est franc et caractéristique; elle aura du succès. La romance : *M'aimerez-vous autant* n'en obtiendra pas moins. C'est un de ces sentiments vrais, doux et mélancoliques de la vie d'une jeune fille, rendu avec un vrai bonheur mélodique et une harmonie simple qui en double le mérite. Cette romance sera chantée souvent par des fiancées la veille de leur mariage.

SOIRÉES DE PARIS.

ALBUM DEL MAESTRO DONIZETTI.

Voici venir le compositeur italien à la mode qui, tout en s'occupant d'une demi-douzaine d'opéras français, italiens ou turcs, qu'il va joindre à tous ceux qu'il a déjà faits par douzaines, jette aussi son album dans la fournaise de la consommation parisienne. Cet album, qui se compose d'ariettes et de nocturnes italiens de l'auteur de l'*Elisire d'amore*, porte le cachet de la manière facile de ce compositeur.

La *Lontananza* est une petite ariette en *mi* mineur et à 6/8 pleine de grâce. *L'Amante spagnuolo*, boléro dédié à mademoiselle Incarnation Camarasa, est bien dans la couleur espagnole. *Amore e morte*, élégie musicale dont le compositeur a fait hommage à madame la marquise de las Marismas del Guadalquivir, et qui se distingue par un accompagnement *agitato*, est d'un bon effet. *Mi voglio fana caso* est une de ces *canzone napoletana* que Mme Freppa, à qui elle est dédiée, chante d'une façon si pittoresque et avec une gaieté toute napolitaine. La mélodie en est charmante. Enfin deux nocturnes : *Qui dove merce negasti*, *duetto pastorale* pour soprano et ténor, et l'*Inconstanza d'Irene*, *duettino*, terminent on ne peut mieux ce recueil, qui plaira beaucoup aux amateurs de la franche et jolie mélodie italienne, car tout cela est écrit pour les voix de manière à donner envie de les chanter.

ALBUM CARULLI.

M. Gustave Carulli a pris une sorte de juste-milieu entre la douzaine et la demi-douzaine de romances : son album se compose de huit morceaux, six romances et chansonnettes,

Digitized by Google

et deux nocturnes. Celui intitulé *les Bayadères*, dont les paroles sont de Mme Amable Tastu, est d'une mélodie on ne peut plus originale, et d'une couleur asiatique; il doit obtenir du succès, ainsi que la première romance du recueil : *Partout et toujours*. Le chant en est suave et distingué, et l'accompagnement est riche et plein d'effet. Cet album est fort joli, et satisfait en même temps les exigences de la petite et de la grande propriété : c'est un des plus jolis cadeaux artistiques qu'on puisse faire.

ALBUM HERZ.

Sous le titre d'Amusements pour le piano, M. Henri Herz lance dans la circulation musicale, à cette époque de publications, six petits morceaux dédiés aux pensionnaires de l'institution de Mme Blacque. Ces étincelles musicales séduiront les jeunes pianistes. La plupart de ces morceaux, qui sont précédés d'un prélude, ou introduction, écrits pour les petites intelligences auxquelles ils sont destinés, se composent de thèmes avec variations. L'air indien des *Bayadères*, que nous avons signalé dans l'album de M. Carulli, figure dans ce recueil, et il y est traité avec l'esprit d'arrangement qui est une qualité que nous reconnaissons volontiers en M. Herz; puis c'est une grande marche plus largement traitée que les autres morceaux. Ensuite viennent des airs populaires, un chant polonais, et le bel *andante* de la symphonie pastorale de Beethoven; enfin une *valse viennoise* avec quatre variations et un finale.

ALBUM PUGET.

Et voilà que par une sorte de singularité Mlle Puget, cette providence de la romance, de la chansonnette, ne donne point le nom d'Album à son recueil de cette année. En aura-t-il moins de succès que par le passé? Ceci serait un blasphème de galanterie, que nous nous garderons bien de prononcer. Ce serait plus : ce serait méconnaître, fausser la loi des probabilités. Mlle Loïsa Puget est à l'apogée de la romance, et quoique arrivée au faîte elle n'aspire pas à descendre, comme l'a dit M. Corneille. Son recueil, son volume de romances ou ses pensées, ses miscellanées, ses silves musicales même, si l'on veut, sont aussi fraîches et aussi brillantes que celles qui les ont précédées. *Matines* est une romance religieuse tout aussi mystique, tout aussi gracieuse que l'*Ave Maria*; *Belle pour lui* vaut au moins *Je t'aime parce que je t'aime*, si elle ne vaut pas mieux; la *Chanson du Charbonnier*, ou *Blanc et noir*, est une chansonnette pleine de franchise mélodique et de gaieté. Nous aimons moins *Souviens-toi*, et *la Bayadère*, quoique ces deux romances soient dédiées à Duprez et à Mlle Nan. La chansonnette a mieux inspiré mademoiselle Puget cette année que la tendre romance. *Jeune fille à quinze ans*, *Nanna la créole*, mais surtout *la Retraite*, sont de délicieuses bagatelles qui font la fortune d'un Album. *La Retraite* va se stéréotyper sur tous les pianos. *La Retraite* est un nocturne à plusieurs voix, un duo, un chœur sans ensemble que tout le monde voudra chanter, et qui donnera un succès de vogue à l'Album de Mlle Puget.

HENRI BLANCHARD.

ALBUM DES PIANISTES.

MORCEAUX INÉDITS COMPOSÉS PAR MM. THALBERG, CHOPIN, DOEHLER, OSBORNE, LISZT ET A. MÉREAUX.

Nous avons sous les yeux un charmant volume, tout éblouissant de titres pleins de luxe, tout brillant des noms et des portraits d'hommes célèbres, de véritables étrennes, enfin, pour les amateurs de la belle et bonne musique. Nous nous empressons d'en communiquer le contenu aux lecteurs de la *Gazette Musicale*. Dans cet imposant cortége de pianistes compositeurs, c'est M. Thalberg qui ouvre la marche par un *scherzo* (*ut dièze* mineur), bien fait pour étonner tous ceux qui s'imagineraient ne rencontrer là qu'un morceau brillant composé pour faire valoir le grand pianiste. Ce *scherzo* est, sans contredit, ce que Thalberg a écrit, ou, au moins, publié de meilleur jusqu'à présent; il est remarquable tout à la fois par l'unité, la couleur, le caractère et l'invention. L'auteur a résolu ici avec bonheur un problème des plus difficiles, en trouvant des phrases incidentes qui ne le cèdent en rien pour la grâce ou pour l'intérêt à son thème principal. Il a su lier le tout avec un art infini, et souvent même avec une originalité des plus piquantes. En somme, joué comme il doit l'être, ce morceau doit produire un grand effet; aussi nous nous réjouissons à l'idée de rencontrer bientôt une nouvelle œuvre de M. Thalberg : et en effet, que peut-on désirer de plus lorsque le dernier écrit est toujours le meilleur?

Viennent ensuite trois valses brillantes de Chopin : la première, en *la bémol*, est une de ces créations tendres et vaporeuses dont Chopin seul a le secret. Cette valse ne manque pas d'animation et de gaieté; mais cette gaieté est un voile transparent qui laisse entrevoir la teinte mélancolique du génie de Chopin, de même que, sur un beau visage ordinairement pâle, la blancheur habituelle du teint se reconnaît toujours, même au travers du léger incarnat qu'une émotion soudaine vient parfois y causer pour un moment. Ce morceau offre un mélange particulier de passages élégants, mélodieux et intéressants. Le N° 2 est, à mon avis, plutôt une mazurka qu'une valse, bien que le rhythme ne soit pas précisément celui d'une mazurka. Mais l'introduction rappelle vivement le souvenir d'une ancienne mazurka de Chopin, et nous en dirons autant d'un passage pour la main gauche qui se rencontre dans le courant de la valse. Au reste, cela n'ôte rien à l'intérêt de ce morceau; car, même lorsqu'il semble se répéter, Chopin est toujours neuf, et nul plus que lui ne connaît l'art de métamorphoser, au moyen d'une seule nuance, ce qu'il nous a déjà fait admirer jadis sous une forme très-peu différente. Le N° 3 est une valse tout à fait à l'allemande. Le cœur se dilate à la seule audition de ce N° 3. Il n'est ni si animé, ni si riche en images que le N° 4, dont la physionomie mobile change à chaque instant de caractère; mais il y a dans ce N° 3 une unité qui repose l'esprit, et, dans cette valse comme dans les deux précédentes, le nom de Frédéric Chopin se trouve signé à chaque mesure.

Le morceau suivant est une grande fantaisie de M. Dœhler, sur des thèmes tirés de l'opéra de Bénédict : *The Gypsy's Warning*. Si un pianiste habile, qui ne tiendra pas à faire entendre d'abord un de ses propres ouvrages, veut être sûr de débuter avec le plus brillant éclat, il n'a qu'à faire choix de cette œuvre de M. Dœhler; chaque mesure qu'il jouera sera une attaque vigoureuse contre le public pour le faire sortir de son apathie ordinaire et pour le contraindre à donner des marques bruyantes de son approbation. La présente fantaisie est une manœuvre stratégique des plus habiles pour conquérir de force des bravos prolongés. Nous convenons qu'il faut du courage pour commencer cette attaque, car les notes que M. Dœhler a réunies sur le terrain représentent de véritables palissades et de formidables carrés. Mais celui qui aura su s'en rendre maître pourra regarder comme certaine la défaite de l'ennemi, nous voulons dire du public. Qu'ajouterai-je sur cette composition? Elle est des plus riches en traits brillants de tous genres; elle rappelle bien quelque peu Thalberg, mais elle se distingue par des idées neuves, et nous espérons bien faire connaissance cet hiver avec le beau talent de M. Dœhler, en l'entendant faire valoir lui-même la présente œuvre auprès du public.

Un *lied* de Schubert, pour le piano, forme le N° 4 de l'Al-

Digitized by Google

bum. C'est un des plus beaux de ceux qui composent un recueil intitulé : *le Chant du Cygne*, de Schubert. Quiconque entendra celui dont nous nous occupons aujourd'hui attendra avec impatience la publication du recueil complet. La manière dont Liszt a arrangé les *lied* prouvera quelle étude approfondie il a faite des œuvres de Schubert et avec quelle passion il aime le grand poëte. On se sent presque attendri en voyant le soin avec lequel il a cherché à reproduire chaque ligne, chaque intention poétique, si petite qu'elle puisse être, afin que le public n'en perde rien. Mais quel succès aussi dans un tel travail ! Une semblable manière d'arranger (si toutefois on peut donner le nom d'arrangement à ce qui est bien plutôt un écho de la composition originale, une seconde composition, fille de la première) est sans exemple jusqu'à ce jour, et trouvera probablement des imitateurs. L'avis donné en tête de l'ouvrage, de la prochaine publication des autres dernières mélodies de Schubert, traduites par Liszt, sera, nous n'en doutons pas, accueilli avec une joie véritable, par tous les vrais amis de la bonne musique.

M. Osborne a écrit pour l'Album une fantaisie avec variations, sur un thème de *Guido et Ginevra*. Ainsi que l'annonce le titre, cette œuvre est un véritable morceau de concert : brillant, plein d'élégance, gracieux et pas trop long. Enfin, si cette fantaisie satisfait de tous points aux exigences d'un public de concert, elle réunit aussi tous les avantages que peut avoir en vue un exécutant, et elle ne pourra qu'augmenter le nombre, déjà si considérable, de ceux qui apprécient dignement le talent de l'auteur. Il faut encore reconnaître que M. Osborne est resté jusqu'au bout fidèle à la tâche qu'il s'était proposée, et qu'il s'est montré constamment compositeur élégant, brillant et plein de goût.

Le 6e et dernier morceau est une fantaisie d'A. Méreaux, sur une mazurka de Chopin. J'aurais presque envie de vous parler ici de cette délicieuse mazurka; mais il ne s'agit que de la fantaisie à laquelle elle a donné naissance, et d'ailleurs ce n'est pas une tâche pénible que d'avoir à s'occuper d'un compositeur tel que M. Méreaux. Je ne saurais en vérité comprendre que ce compositeur ne se soit pas encore fait une réputation plus grande que celle dont il jouit, car il mérite assurément d'être placé aux premiers rangs. Avec le superflu de son esprit et de son génie d'invention, il y a de par le monde quelques centaines de musiciens qui se tireraient on ne peut mieux d'affaire. Mais peut-être bien est-ce cette exubérance même qui nuit à la popularité. On ne se donne pas volontiers la peine de méditer en conscience sur un passage compliqué écrit à plusieurs parties, et on n'arrive jamais ainsi à pouvoir le juger sainement : c'est du moins ce qui arrive à un grand nombre de dilettanti. Quant aux artistes, beaucoup d'entre eux ne voient pas d'un bon œil qu'un nouveau venu se permette d'avoir des idées nouvelles, et de les publier ; ils considèrent cela comme un empiétement sur leurs droits (droits dont au reste ils se gardent bien de faire usage). Dès les premières mesures de l'introduction, on reconnaît le compositeur spirituel et on est préparé au thème de Chopin. L'introduction dans son entier est fort habilement enchaînée à ce thème, mais non pas dans ce style lourd et prétentieusement ennuyeux, où les deux morceaux ont toujours l'air de jouer à colin-maillard. Les variations, dignes d'un nom plus poétique, *métamorphoses*, par exemple, sont de tous points fort remarquables ; elles sont travaillées avec autant de soin que de talent, mais sans aucun vernis de pédantisme. La pensée est venue d'abord, puis ensuite l'exécution, et c'est ainsi que cela doit être. Le travail n'est là que pour mieux faire apprécier la pensée, au lieu que ce soit tout le contraire, comme cela arrive si souvent. Nous citerons comme particulièrement original par sa mélodie, par son rhythme, par sa forme et par ses traits le final « *la barcarole*. » Il est gracieux et bien senti, plein de délicatesse et d'une richesse extrême d'harmonie. Pour nous résumer en peu de mots, M. Méreaux a doté d'une excellente composition le charmant *Album des pianistes* de cette année, et maintenant je dirai plus que ceci : que l'on examine ce recueil, et qu'on le compare avec le court exposé critique que je viens d'en donner, je suis bien sûr de n'être pas démenti.

STEPHEN HELLER.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, à l'Opéra, la 80e représentation de *la Juive*. Duprez remplira le rôle d'Éléazar.

Théâtre-Italien. — Aujourd'hui, dimanche, le *don Giovanni* de Mozart sera exécuté par MM Rubini, Tamburini, Lablache, Mme Grisi, Persiani et Albertazzi. La foule ne manque jamais au chef-d'œuvre de Mozart, surtout quand il se trouve confié à l'élite des artistes européens.

*** *Opéra-Comique.* — Les auteurs de *Zurich* ont retiré cette pièce, après la première représentation. Demain la première représentation de *Régine*, opéra en deux actes, attribué à MM. Scribe et Adam.

*** M. de Choiseul n'est pas encore remplacé dans les fonctions de président de la commission de surveillance des théâtres royaux. Le ministère a dans ce moment d'autres soins et d'autres embarras. Nous avons fait connaître les noms des personnages qui pouvaient avec quelque raison prétendre à ces hautes fonctions ; nous avions cru que pour aspirer à ce poste, il fallait au moins avoir donné quelque marque d'intérêt pour les arts. Il paraît que nous nous sommes trompés, car on n'a pas craint de mettre en avant les noms les plus étranges, ceux de M. Persil, l'auteur du *Traité des Hypothèques*, et de M. le duc de Coigny, qui n'a rien fait de tout. Mais penser à M. de Gasparin, à M. de Louvois, à M. le prince de la Moscowa, qui ont donné tant de preuves de leur goût éclairé pour les arts, c'est ce qu'on n'a pas fait. Du reste ce poste est l'objet de la convoitise de plus d'un grand seigneur ; il est si doux de devenir le protecteur de tout l'empire du théâtre, depuis le directeur jusqu'à la plus jolie figurante; et puis on a des loges pour soi et ses amis, des priviléges secrets, *des droits superbes* : tout cela suffit pour éveiller les appétits de certains personnages qui ont tout ce qu'il faut pour jouir de cette place, moins le mérite pour la bien remplir. Nous espérons cependant que le gouvernement songera dans cette circonstance aux vrais intérêts de l'art.

*** Si la foule se presse dans la salle de la Renaissance, la plus grande activité n'en règne pas moins sur le théâtre, pour donner un répertoire à la nouvelle entreprise dramatique. Plusieurs ouvrages vont se succéder d'ici au 15 janvier prochain ; jeudi a eu lieu la première représentation de *Pérugina*, comédie en un acte, mêlée d'airs nouveaux, pour les débuts de Chambery et de Mlle Pougaud; cette pièce sera suivie de *Blanche*, drame en trois actes pour Alexandre, Bardou, Montdidier et Mlle Ide ; puis viendra *l'Eau Merveilleuse*, opéra de genre en un acte et à trois personnages, qui seront représentés par Mme Thillon, Féréol et Hurtaux, basse-taille, dont les débuts auront lieu dans cette pièce lyrique ; enfin on répète *la Jacquerie*, opéra de genre avec chœurs de M. Mainzer, et les trois premiers actes du grand ouvrage que termine M. Frédéric Soulié, pour les débuts de Guyon et de Mme Albert. On assure que tous ces ouvrages sont de nature à continuer la vogue dont jouit à juste titre le théâtre de la Renaissance.

*** La Porte Saint-Martin donnera son nouveau drame intitulé *Léo Burckart ou une Conspiration d'étudiants*, dans la première quinzaine de janvier. Des chœurs de Meyerbeer et de Weber ont été adaptés dans cette pièce et seront exécutés par des chanteurs engagés exprès.

*** Le concert *Valentino* continue d'exciter l'intérêt et de mériter la sympathie des vrais amis de l'art musical. Nous consacrerons prochainement un article à la *symphonie de* Lachner et à un nouveau *morceau de M. Fessy*, qui ont été exécutés cette semaine.

*** M. Schneitzhœffer, l'un des chefs du chant de l'Opéra, donnera aujourd'hui, au Conservatoire, un grand concert vocal et instrumental fait pour piquer vivement la curiosité du public. On y entendra une grande symphonie à deux orchestres concertants, par Schneitzhœffer, vaste composition dans un genre tout à fait neuf ;

Digitized by Google

et deux grandes scènes inédites chantées par notre grand chanteur Duprez. On trouve des billets au Conservatoire, et chez les marchands de musique.

*** On exécutera, mardi prochain, jour de Noël, dans l'église de Saint-Roch, la messe de Lesueur, composée pour cette solennité.

*** *Mlle Pauline Garcia* a fait jeudi dernier les frais de la soirée de M. Zimmermann. Cette jeune cantatrice a chanté d'une manière si ravissante, qu'elle a enlevé les suffrages et les applaudissements de tout l'auditoire.

*** Tandis que M. de Candia débutait avec tant de succès à l'Opéra, Lablache se chargeait du rôle de Douglas dans le *Donna del Lago*. Ce rôle appartient au chanteur Morelli, qui était gravement indisposé. Pour ne pas entraver le cours du répertoire, Lablache a bien voulu prendre un petit rôle, auquel son beau talent prête un éclat singulier. Nous citerons à ce propos une anecdote curieuse, bien qu'elle sorte un peu du cadre de la *Gazette musicale*. Dans une représentation au bénéfice d'une actrice à laquelle il voulait du bien, Lekain se chargea de jouer dans les *Précieuses ridicules* le rôle d'un des porteurs de chaise. Tout Paris accourut à cette annonce singulière : dès le matin les portes du théâtre étaient assiégées par une foule avide d'assister à un tel spectacle. Lekain remplissait l'emploi d'une utilité comique! Orosmane, en effet, parut en souquenille, et sous ce costume, dans ce rôle de rien, il fut aussi beau, aussi grand que lorsqu'il jouait les plus magnifiques créations de la tragédie. Il fit frémir tout l'auditoire en prononçant ces paroles : « Je dis que je veux avoir de l'argent tout-à-l'heure! » L'émotion et l'effroi de l'assemblée ne sauraient se peindre, lorsque, de sa voix puissante et formidable, le grand tragédien s'écria : « Non, je ne suis pas content; vous avez donné un soufflet à mon camarade! » Et quand il leva son bâton, Mascarille ne put retenir un cri de terreur.

*** On a procédé mercredi devant un petit nombre de personnes à l'examen et à la réception de l'orgue de *l'Oratoire*. Cet instrument, construit par M. Callinet (de Paris), est aussi remarquable par la bonne qualité des sons que par l'excellence du mécanisme. Nous reviendrons dans plus d'une occasion sur le mérite de cet artiste, aussi habile que modeste et consciencieux.

*** Au nombre des artistes qui doivent contribuer aux plaisirs de la saison musicale qui vient de s'ouvrir, nous devons citer un petit pianiste de douze ans, M. Charles Delioux, qui possède déjà un talent d'exécution que l'on dit tout à fait au-dessus de son âge.

*** Une de nos pianistes les plus distinguées, *Mlle de Dietz*, parcourt dans ce moment l'Allemagne. A Munich elle a été appelée à la cour après avoir donné deux concerts pour les pauvres; à Dresde son concert très-productif et très-brillant a été appuyé par Mme *Schroder Devrient*, qui l'embellissait par un beau talent. Toute la cour y assistait et la reine lui a envoyé un bouquet en pierres fines. Elle vient de partir pour Berlin, où de nouveaux succès l'attendent.

*** Jeudi 27 décembre il sera donné une soirée musicale dont la recette sera employée à l'éducation et à l'entretien d'enfants pauvres. La partie vocale sera exécutée par Mmes *Dorus-Gras*, *Douart* et *Widemann*, et MM. Poochard, Alizard et Chaudesaigues; et la partie instrumentale, par MM. Tribert, Deloffre, Pillet et Lefebvre. Ce concert aura lieu dans les salons de MM. Tresson et Comp., rue du Sentier, 18.

*** Dimanche prochain 30 décembre, à 4 heure, concert du *Ménestrel* dans la salle du *Vauxhall*. Plusieurs de nos artistes en renom prendront part au programme de cette matinée, qui attirera comme de coutume un grand nombre d'amateurs. Les billets se distribuent au bureau du *Ménestrel*, rue Neuve-des-Petits-Champs, 64.

*** *Bals de l'Opéra.* — L'ouverture des fêtes de nuit et des bals masqués aura lieu le samedi 5 janvier prochain; l'orchestre, composé de 120 musiciens et de 40 choristes, sera conduit par *Jullien*; des intermèdes de danse seront exécutés par 40 des premiers sujets du corps de ballet avec costumes de caractères neufs, sous la direction de M. Mazilier. Cent vingt musiciens viennent d'être engagés par M. Jullien, pour jouer dans ces bals. Cet orchestre, qui se distingue dit-on, autant par le talent que par le nombre des artistes qui le composent, doit être payé 2,500 fr. par soirée.

*** M. César-Auguste Franck donnera un concert vocal et instrumental, le jeudi 10 janvier 1859, à 8 heures du soir, dans les salons de M. Érard, rue du Mail, n. 13. On entendra trois nouveaux morceaux encore inédits et composés par M. César Franck : 1° Un nouveau trio pour piano, violon et violoncelle; 2° Une cantate à deux voix, chantée par M. D. et Mlle D., ténor et contre-alto; 3° Une nouvelle fantaisie pour piano seul, sur des motifs de M. César-Auguste Franck; plus d'autres morceaux. L'entrée, 10 francs, place réservée. On peut se procurer des billets chez M. *César Franck, rue Montholon*, 22.

*** Nous avons plusieurs fois signalé à nos lecteurs le journal des modes *Psyché*, sa charmante figurine et ses costumes *découpés* et *mobiles*. On ne peut choisir de plus jolies *étrennes* qu'un abonnement à cette publication vraiment fashionable qui paraît tous les jeudis, au prix d'abonnement *annuel* de 26 fr. pour Paris et 29 fr. pour les départements. On trouvera à l'administration, au prix de 8 fr., des boîtes élégantes, contenant 2 figurines et 6 costumes variés et formant aussi d'élégantes étrennes. Prix d'abonnement : 1 an, 26 fr. — 6 mois, 14 fr. — 3 mois, 7 fr.; 75 cent. en sus par trimestre pour les départements. On s'abonne à Paris, passage Saulnier, n. 14 (Faubourg-Montmartre).

*** Nous annonçons aujourd'hui les *Études élémentaires de la musique par MM. d'Amour, Elwart* et *Burnett*. Nous avons précédemment consacré trois articles à l'examen de cet utile ouvrage.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Rouen.* — L'opéra *Marguerite*, d'Adrien Boïaldieu, a obtenu beaucoup de succès au théâtre des Arts. L'auteur, rappelé après la pièce, a été accueilli par des bravos unanimes. Le lendemain les artistes de la ville ont offert un banquet au jeune compositeur.

*** *Lille.* — Le dernier et grandiose *Festival* a fait tort aux concerts ordinaires qui lui ont succédé. C'est à peine si MM. Lanza, Mazas et Mme Willent-Bordogni sont parvenus à exciter quelque attention. Cependant le concert que ces artistes ont donné n'a pas été sans intérêt; on a surtout applaudi un pauvre choriste du théâtre, nommé Feitlinger, que son ignorance de notre langue réduit à ce modeste emploi, mais qui a fait preuve d'un talent réel dans un air allemand qu'il a chanté.

*** *Dunkerque.* — Un concert avait été annoncé par l'orchestre *Strauss* et sous sa direction. Malheureusement ce dernier est tombé gravement malade et s'est trouvé dans l'impossibilité de le donner. Les directeurs de la société ont profité alors de la présence de *M. Ernst*, qui passait ici pour se rendre en Hollande. Ce grand artiste a donné concert le même soir et a été couvert d'applaudissements.

*** *Bordeaux.* — Mlle Noblet et Mme Alexis Dupont ont donné lundi dernier leur première représentation sur le théâtre de cette ville. Elles ont été applaudies avec enthousiasme et rappelées après la chute du rideau.

*** *Marseille.* — Un ténor, M. Baptiste, qui a débuté au grand théâtre, dans la *Muette*, a obtenu le plus complet succès. Les couronnes et les bravos ont interrompu à chaque instant la représentation. Les journaux de Marseille constatent ces faits sans reconnaître à M. Baptiste un talent digne d'une telle ovation.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Hanovre.* — On nous écrit le 14 décembre : « L'opéra des *Huguenots* vient d'être représenté pour la première fois sur le théâtre de la cour de notre ville, et a obtenu un succès immense. Il semble que cette admirable partition a produit un effet magique sur les chanteurs, car jamais ils n'ont exécuté un opéra avec autant de verve et d'enthousiasme. L'orchestre même en a été électrisé au point qu'à plusieurs reprises il a joint ses applaudissements à ceux du public, ce qui est sans exemple chez nous. Dans le commencement du mois prochain, nous verrons débuter sur le même théâtre un jeune avocat, M. Boyersheim, fils d'un des plus riches négociants de Hambourg, qui, à ce qu'on dit, possède une voix de ténor fort belle et très-étendue, et qui, par le seul amour de l'art, s'est décidé à quitter une profession très-lucrative pour lui, afin d'entrer dans la carrière théâtrale.

*** *Berlin.* — Un opéra de M. Rosenhain : *Une visite à Bedlam*, qui a été représenté avec un très-grand succès à Weimar, vient d'être reçu au théâtre royal; cet ouvrage est mis à l'étude.

*** *Londres.* — On annonce pour la semaine prochaine, à l'English Opera House, des concerts dits *à la Musard*, à 1 schelling. Les principaux musiciens français, anglais et italiens du Queen's Theatre composeront l'orchestre, qui se fera l'écho des plus fraîches compositions de Paris.

*** *Milan.* Un monument va être élevé à Mme Malibran, au théâtre même de la Scala. Il est de Marchesi, l'un des sculpteurs les plus distingués de l'Italie. Le buste de la grande artiste est supporté par une colonne de marbre de Paros, sur laquelle sont retracés les principaux rôles qui ont illustré sa trop courte carrière.

Digitized by Google

MUSIQUE NOUVELLE PUBLIÉE PAR J. DELAHANTE,

RUE DU MAIL, 13, A PARIS.

Le Brasseur de Preston,

OPÉRA-COMIQUE EN TROIS ACTES,

PAROLES DE MM. DE LEUVEN ET BRUNSWICK,

MUSIQUE

D'ADOLPHE ADAM.

TABLE THÉMATIQUE des morceaux détachés, avec accompagnement de Piano, par V. CORNETTE.

Ouverture	5 »
N° 1. *Chœur:* Allons, du courage.	3 »
2. *Air avec chœurs.* Chanté par M. Chollet: Quand je suis heureux.	5 »
2 bis. *Le même sans les chœurs.* Chanté par M. Chollet: Quand je suis heureux.	5 »
3. *Air.* Chanté par Mlle Prévost: Monsieur Robinson.	4 50
4. *Duettino.* Chanté par Mlle Prévost et M. Chollet: Pardon, pardon.	3 75
5. *Ronde.* Chantée par M. Chollet: Joli brasseur.	3 »
6. *Duo.* Chanté par Mlle Prévost et M. Chollet: Il faut pourtant ici.	3 75
6 bis. *Irlandaise, extraite du duo.* Chantée par M. Chollet: Montagnarde jolie.	6 »
7. *Chœur de soldats:* Voici l'heure.	2 »
8. *Chanson militaire.* Chantée par M. Henri: Un franc luron.	6 »
8 bis. *La même pour voix de ténor:* Un franc luron.	3 »
9. *Trio.* Chanté par Mademoiselle Prévost, MM. Chollet et Henri: Il faut d'un vrai soldat.	3 75
10. *Chœur:* Le clairon sonne.	7 50
11. *Air.* Chanté par mademoiselle Prévost: Là-bas dans la plaine.	3 »
12. *Air du Cheval.* Chanté par M. Chollet: Tout à l'heure.	5 »
13. *Quatuor.* Chanté par MM. Valtreu, Jacques, Delcuze et Haussard: Pour récompenser.	3 75
14. *Chœur:* Honneur, honneur.	3 »
15. *Couplets.* Chantés par M. Henri: Si j'avais à parler au roi.	4 50
15 bis. *Les mêmes pour voix de ténor.* Si j'avais à parler au roi.	2 »
16. *Romance.* Chantée par Mlle Prévost, MM. Chollet et Henri: Pour sauver sa vie.	2 »
16 bis. *La même à voix seule en* Si bémol: Pour sauver sa vie.	3 »
17. *Duettino.* Chanté par Mlle Prévost et M. Chollet: Ah! pour nous quel bonheur.	2 »
	4 50

ALBUM

ORNÉ DE DESSINS

DE M. JULES DAVID,

PAROLES DE

Mme TASTU, MM. AUCOULT ET PARATEAU,

MUSIQUE DE

GUSTAVE CARULLI.

N° 1. PARTOUT ET TOUJOURS. Romance.
2. PIERRETTE. Chansonnette.
3. FLEUR ISOLÉE. Romance.
4. LES BAYADÈRES. Nocturne à deux voix.
5. LOUANGES. Romance.
6. LE VOILE DE LA FIANCÉE. Romance.
7. UN CŒUR FIDÈLE. Romance.
8. PENDANT L'ORAGE. Nocturne à deux voix.

Relié, prix net pour piano: 10 f. — Prix net pour guitare: 7 f.
Broché: — 8 f. — 6 f.

ALBUM HENRI HERZ.

SIX AMUSEMENTS POUR LE PIANO,

Composés et dédiés aux élèves de l'Institution

DE MADAME BLACQUE,

N° 1. Les Bayadères, air indien.
2. Grande marche.
3. Chansonnettes populaires.
4. Chant polonais.
5. Andante Beethoven.
6. Valse viennoise.

Relié, prix net: 15 fr.
Broché: — 12 fr.

A la librairie de BENJOUAN et JOURDAN,
rue St-André-des-Arts, 32.

ÉTUDES
ÉLÉMENTAIRES DE MUSIQUE,

DEPUIS LES PREMIÈRES NOTIONS JUSQU'A CELLES DE LA COMPOSITION,

Divisées en trois parties:

Connaissances préliminaires, Méthode de chant, Méthode d'harmonie;

Par DAMOUR, BURNETT et ELWART.

Un fort volume in-8° de plus de 700 pages. — Prix: 15 fr.

SOCIÉTÉ MUSICALE, BOULEVARD DES ITALIENS, 10.

POUR PARAITRE LE 15 JANVIER.

Le premier numéro du

Recueil Vocal
d'Auguste Panseron,

Professeur de Chant au Conservatoire.

Recueil d'airs et duos, extraits des meilleurs opéras italiens, avec paroles italiennes et françaises, et de romances, chansonnettes et nocturnes.

2e ANNÉE.

Chaque numéro contiendra un morceau italien, avec la traduction française et une romance, chansonnette ou nocturne, et paraîtra le 15 de chaque mois.

Prix de souscription: 20 *francs* par an.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. EVERAT et Comp., 14 et 16, rue du Cadran.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUÉ, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (Maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, J. STRUNZ, etc.

5e ANNÉE. N° 52.

ANNONCES : 1 FR. LA LIGNE.

A dater du Jeudi 5 janvier 1859, la Revue et Gazette Musicale *paraîtra* deux fois *par semaine. Le prix de l'Abonnement ne sera pas augmenté, et il sera donné aux abonnés, à la fin de chaque mois, une livraison des* Archives curieuses de la Musique. *MM. les souscripteurs dont l'abonnement finit le 31 décembre sont priés de le renouveler, s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du journal; le nombre du tirage étant limité, nous ne pouvons garantir de livrer plus tard tous les numéros publiés précédemment.*

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG.	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	9	»	10	0
6 m.	15	17	»	19	»
1 an.	30	34	»	38	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France;

PARIS, DIMANCHE 30 DÉCEMBRE 1858.

Nouveautés supplément romances, *fac-simile*, de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette* musicale recevront gratuitement, le dernier dimanche de chaque mois, un *morceau de musique* de piano composé par les auteurs les plus renommés, de 12 à 25 pages d'impression, et du prix marqué de 6 f. à 7 f. 50c.

SOMMAIRE. — Première matinée musicale offerte aux abonnés de la *Gazette*. — Spontini. — Théâtre-Italien. Première représentation de *Roberto d'Évereux*, de Donizetti, par BLANCHARD. — Concerts Valentino, par F. DANJOU. — Deuxième concert de la Société musicale. — Revue critique. Albums de 1859. — Musique de violon, par M. Ghys, par BLANCHARD. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro : Le Chant du Cygne, mélodie de *Schubert*, pour le piano par F. *Listz*.

PREMIÈRE MATINÉE MUSICALE

OFFERTE AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE.

Dimanche dernier c'était la fête de Beethoven, célébrée par de dignes interprètes et par de sincères admirateurs de son génie. A voir l'empressement des *abonnés de la Gazette Musicale* à se rendre à cette solennité musicale, à considérer le silence religieux avec lequel on écoutait, l'enthousiasme avec lequel on applaudissait ces puissantes compositions, on a pu se convaincre que notre journal avait su grouper autour de lui et rallier à son drapeau de nombreux et intelligents amis de la bonne musique. Il y a cinq ans que la *Gazette* a déployé sa bannière et qu'elle est entrée en campagne contre les partisans de la musique futile et les esclaves de la mode; si elle n'a pas encore remporté un triomphe complet, elle a du moins obtenu des avantages réels en restant fidèle aux doctrines qu'elle avait embrassées.

Aujourd'hui les difficultés se sont aplanies et la victoire est plus facile. On a compris que pour assurer à la musique française un avenir brillant, il fallait aller puiser aux sources fécondes que l'Allemagne a fait jaillir depuis près d'un siècle, comme l'Allemagne elle-même s'était autrefois inspirée des magnifiques créations de l'ancienne école d'Italie. On a compris que tout le clinquant et le faux brillant de l'école italienne dégénérée serait impuissant pour réaliser en France ces progrès de l'art si impatiemment désirés par tous les esprits sérieux. La réaction que nous signalons s'est opérée lentement; mais elle n'en est pas moins évidente, et nous n'en voulons pas citer d'autres preuves que le goût actuel du public pour les productions de l'école allemande et pour Beethoven en particulier.

La *Gazette Musicale* a contribué pour sa part et par ses efforts soutenus à cet heureux résultat, qui aura sur les destinées de la musique française une haute et puissante influence. Aussi et comme pour se réjouir d'un événement favorable, le directeur de la *Gazette* avait-il convoqué tous ses abonnés, *ses seuls abonnés*, à cette fête de famille en quelque sorte, où tous les conviés semblaient animés des mêmes sentiments et remplis des mêmes espérances.

Beethoven, nous l'avons dit, faisait seul les frais de cette matinée musicale. MM. Tilmant et leurs accompagnateurs se sont d'abord chargés de traduire un de ses beaux quatuors avec cette perfection rare, cette expression sage et intelligente qui les distinguent. Ensuite un chanteur, qui était désigné sur le programme sous le nom de M ***, est venu dire avec un sentiment admirable cette belle et mélancolique ballade d'*Adélaïde*. Après les trois premières notes, l'anonyme était découvert, le grand artiste s'était révélé, et ceux qui l'entendaient sans le voir auraient pu s'écrier :

Digitized by Google

Celui-ci est Rubini ou le diable. En effet, c'était le brillant interprète de Rossini, qui cette fois n'avait pas craint d'aborder la simple et expressive cantilène de Beethoven.

L'enthousiasme de l'auditoire, qui a redemandé et applaudi deux fois cet admirable morceau, a prouvé à Rubini qu'il était sorti avec bonheur de cette épreuve difficile.

Après Rubini, il y avait un grand mérite à produire de l'effet; c'est cependant ce qui est arrivé à MM. Rosenhain, Panofka et Rousselot, qui ont parfaitement exécuté le trio en *sol* de Beethoven. M. Rosenhain, en faisant briller son beau talent, a fait valoir les excellents pianos de M. Pape. MM. Panofka et Rousselot ont joué avec cette énergie et cette expression qui leur assignent un rang si élevé parmi les artistes.

Mme Dorus, presque indisposée, n'a pu tenir la promesse qu'elle avait faite de chanter le bel air de *Fidelio*; elle a cependant dit d'une manière très-remarquable l'air d'*Alice* de *Robert-le-Diable*, et a promis à l'auditoire de chanter l'air de *Fidelio*, à la prochaine matinée qui aura lieu dans le courant de janvier.

Enfin la séance a été terminée par le magnifique quatuor en *si* bémol de Beethoven, par MM. Tilmant, etc.

L'heureuse influence que la Société des concerts et les concerts Valentino ont exercée sur la grande musique instrumentale, doit encore se reproduire dans la musique de chambre. C'est jusque dans nos salons élégants, jusque dans le foyer domestique, pour ainsi dire, qu'il faut propager et faire aimer la bonne musique. Voilà la belle mission, la noble tâche que tous les vrais artistes doivent entreprendre; la *Gazette Musicale* vient de donner l'exemple, puisse-t-elle avoir de nombreux imitateurs!

SPONTINI (1).

M. Spontini était connu en Italie pour un assez bon compositeur, lorsqu'il prit la résolution d'aller en France. Les quatorze opéras qu'on avait fait représenter dans sa patrie n'étaient point des œuvres de génie, mais on y trouvait la preuve d'un certain mérite. La première de ses partitions connues à Paris fut la *Finta Filosofa*, déjà représentée à Naples vers 1798, et qu'il fit monter à l'Opéra-Buffa pour appeler sur lui l'attention. Son désir était de composer pour l'Académie impériale de musique; mais il n'était pas plus facile alors qu'aujourd'hui, pour un jeune auteur, de se faire jour jusqu'aux premiers théâtres. Force fut à M. Spontini de débuter à Feydeau, où il donna en 1804 *Julie*, qui réussit peu, et *la Petite Maison*, dont le sort ne fut point brillant. C'était mal commencer. Enfin, en 1805, *Milton*, opéra comique en un acte, eut une plus heureuse issue; les dispositions du compositeur pour un genre plus large furent remarquées, et M. de Jouy, qui était alors à l'aurore de sa carrière littéraire, lui confia le poëme de *la Vestale*. M. Spontini apporta tous ses soins à la composition de cet opéra, qui fut représenté le 15 décembre 1807. Mme Branchu jouait le rôle principal avec son double talent de cantatrice et d'actrice tragique. Celui de Licinius était rempli par Lainez, et Lays prêtait à Cinna le charme de sa belle voix. Un poëme intéressant et bien coupé, suivant les idées du temps, une musique forte d'expression dramatique, quoiqu'elle pécbât par des fautes de style, d'instrumentation et de prosodie, procurèrent à *la Vestale* un succès tel, qu'on n'en avait point eu d'exemple depuis Gluck. Le jury institué par Napoléon pour le jugement des prix décennaux se prononça en faveur de l'ouvrage de M. Spontini. Voici comment il s'exprime dans son rapport au sujet de *la Vestale* : « Cet opéra a obtenu un succès brillant et soutenu. Le compositeur a eu l'avantage d'appliquer son talent à une composition intéressante et vraiment tragique. Sa musique a de la verve, de l'éclat et souvent de la grâce. On y a constamment et avec raison applaudi deux grands airs d'un beau style et d'une belle expression, deux chœurs d'un caractère religieux et touchant, et le finale du second acte, dont l'effet est à la fois tragique et agréable. Le mérite incontestable et la supériorité du succès de *la Vestale* ne permettent pas au jury d'hésiter à proposer cet opéra comme digne du prix. » La décision des juges et les termes du rapport furent exposés à de vives critiques; beaucoup de personnes étaient d'avis qu'il eût été plus juste de décerner le prix à M. Lesueur, pour son opéra intitulé *les Bardes*, dont le succès aux premières représentations n'avait été guère moindre que celui de *la Vestale*. On trouvait passablement ridicule cette distinction entre l'effet tragique d'un morceau, car la musique d'une pièce tragique ne saurait être agréable qu'autant qu'elle est tragique. La discussion qui eut lieu au sujet de *la Vestale* et des *Bardes* contribua à éclairer l'autorité sur l'impossibilité qu'il y avait de décerner ces prix décennaux sans soulever des haines jalouses entre les auteurs.

Pendant que la musique de *la Vestale* était jugée digne du prix décennal, l'Institut décernait à l'œuvre de M. Jouy celui consacré au meilleur poëme lyrique mis au théâtre. Rien ne manquait au succès de cet opéra. Sa parodie, que tout le monde connaît et qui parut à la même époque, contribua peut-être à sa vogue. C'est au moins ce que l'on crut en apprenant qu'elle était de l'auteur même de la pièce. M. Jouy fut accusé d'avoir voulu se servir de ce petit moyen pour exciter la curiosité publique. Le poëme de *la Vestale* avait été jugé moins favorablement par les musiciens que par l'Institut. Au commencement du siècle, M. Jouy n'était pas encore connu dans les arts. Ex-chef d'état-major du général Menou, ex-commandant de la place de Lille, ex-chef de bureau de la préfecture de la Dyle, sous l'administration de M. Pontécoulant, ex-censeur sous l'empire, une demi-douzaine de vaudevilles et d'opéras comiques composaient alors tout son bagage littéraire. Il n'avait point encore inventé les *Hermites*, dont il a si fâcheusement abusé; il n'avait pas fait jouer à la Comédie-Française *Sylla*, qui eut tant de succès, grâce à Talma, au souvenir de Napoléon et au perruquier du théâtre. M. Jouy est un de ces écrivains que l'on juge encore et que l'on n'accepte pas sur parole. Ce poëme de *la Vestale*, couronné par l'Institut de France, avait été refusé par Méhul. Chérubini, qui ne réussit point au théâtre, parce qu'il ne put jamais avoir un livret qui eût le sens commun, avait eu pendant plus de deux ans entre les mains celui de *la Vestale*. Il l'avait lu dix fois sans voir le parti qu'on en pouvait tirer, et avait fini par le rendre à son auteur. C'est sur ces entrefaites que M. Spontini vint à Paris. Jeune et parlant de son art avec une chaleur entraînante, M. Spontini plut à l'Impératrice Joséphine, qui en fit le directeur de sa musique. Un protégé de l'impératrice devait parvenir : M. Spontini fut nommé accompagnateur du Théâtre-Italien. Plus tard, Joséphine le recommanda à M. de Rémusat, le surintendant des théâtres royaux, qui le recommanda à M. Picard, qui le recommanda à M. Jouy. Les antécédents du jeune compositeur n'étaient pas de nature à inspirer une grande confiance; il n'était connu à Paris que par deux ou trois opéras comiques joués sans succès, et par un *oratorio* très-défavorablement jugé dans un comité du Théâtre-Italien; mais, comme nous l'avons dit, M. Jouy n'avait pas lui-même la gloire qui lui tomba on ne sait d'où sous la restauration; il confia au directeur de la musique de l'impératrice le poëme de *la Vestale*, refusé par Méhul et Chérubini.

(1) Nous reproduisons cet article de l'*Indépendant* de Bruxelles, quoique nous n'adoptions pas tout à fait cette appréciation du genre et des œuvres du célèbre auteur de *la Vestale*. Ce travail nous a paru devoir intéresser nos lecteurs. (*Le Rédacteur*.)

Digitized by Google

Aux accents passionnés de cette musique de *la Vestale*, on croirait qu'elle fût le fruit d'une inspiration spontanée. Ce serait une erreur. Il est sans exemple qu'un compositeur ait écrit plus péniblement une partition que M. Spontini. *La Vestale* fut dix-huit mois en répétition, et pendant ce laps de temps la musique de cet opéra fut plusieurs fois renouvelée. La première pensée de l'auteur était si obscure, si embarrassée, que l'orchestre ni les chanteurs n'en purent rien saisir. Il fallut qu'après de nombreux essais, M. Spontini reprît chaque morceau pour le changer entièrement; on pourrait citer telle scène, entre autres celle du duo si célèbre : *Sur cet autel sacré*, qui fut refaite jusqu'à trois fois. C'étaient toujours de nouvelles études pour les artistes, de nouvelles répétitions où s'exposait à nu l'inhabileté du compositeur. Ce fut à l'occasion de *la Vestale* que fut prise par l'administration de l'Opéra une mesure qui n'accordait que dix mille francs pour la copie des rôles et des parties d'orchestre. *La Vestale* avait coûté près du double.

M. Spontini, qui manquait absolument de savoir, avait, à n'en pas douter, un instinct inné des effets dramatiques ; mais cet instinct était si peu sûr de lui-même, si pesant, qu'il ne se manifestait qu'à l'aide des plus grands efforts. Sa manière de composer était une preuve de la difficulté qu'éprouvait son esprit dans ses créations. Beaucoup d'auteurs ont pour le travail une méthode qui leur est particulière, mais celle de M. Spontini passait en singularité tout ce que nous avons entendu rapporter. Au milieu du jour, pendant les plus belles matinées, M. Spontini faisait fermer les volets de son salon, allumait des bougies et se condamnait à la réclusion jusqu'à ce qu'il eût laborieusement mis à terme le morceau qu'il méditait. *La Vestale*, *Fernand-Cortez*, *Olympie*, sont les fruits de ces elucubrations nocturnes. Il n'est pas impossible qu'on trouve quelque chose de ténébreux à ces partitions lorsqu'on sait de quelle manière elles ont été composées. Ce n'est pas ainsi que procède le génie; aussi M. Spontini n'est-il pas à nos yeux un musicien de génie. Le génie est une inspiration franche, soudaine, qui n'attend pas d'être sollicitée, et qui n'a nul besoin par conséquent de ces préparations auxquelles se soumettait M. Spontini. Les œuvres du génie et celles du savoir sont ordinairement les seules qui réussissent. A quoi faut-il donc attribuer le succès de *la Vestale*, si ce succès fut légitime? Suivant nous, le voici.

M. Spontini n'avait pas lors de ses premiers ouvrages et n'a pas acquis depuis le don d'inventer des chants heureux; mais il savait, à force de travail, approprier sa musique au genre des sujets qu'il traitait. On ne peut nier qu'il n'ait saisi dans *la Vestale* le caractère qui convenait à ce poëme. Son style a de la grandeur, de la noblesse, et ses personnages s'expriment comme nous pouvons croire qu'on se fût exprimé dans la ville des consuls si l'on y eût déclamé en musique. Les accents de la passion y ont de la vérité, si nous voulons nous souvenir que d'après l'idée que nous nous faisons des anciens, ils mettaient de la dignité jusque dans leurs sentiments extrêmes. Pour être forcée, la verve de certains morceaux n'en était pas moins réelle, et excitait dans le public des mouvements de chaude sympathie. Tel est la part de la musique dans le succès de *la Vestale*. Du reste on y trouve de fréquentes incorrections, et les accompagnements portent le cachet d'une grande inexpérience dans l'emploi des instruments. D'autres causes contribuèrent encore à l'effet de l'ouvrage. Il fallait qu'à cette époque tout eût un parfum d'antiquité; les tableaux, les pièces de théâtre, les ornements de toute espèce devaient être dans le goût de Rome et d'Athènes. L'Académie impériale de musique s'était mise au ton du jour, car les pièces qu'on y avait représentées la même année que *la Vestale* étaient l'*Inauguration du Temple de la Victoire*, intermède mêlé de chant et de danse, dont les paroles avaient été composées par M. Baour-Lormian, et dont Napoléon eût tant désiré faire un poëme ; *le Retour d'Ulysse*, ballet en trois actes, et *le Triomphe de Trajan*, grand opéra. Le sujet de *la Vestale* ne pouvait venir plus à propos, et si la muse de M. Jouy n'a jamais enfanté de prodiges, il faut avouer qu'elle avait été bien inspirée lorsqu'elle conçut ce poëme d'opéra. Enfin, en énumérant les causes du succès de *la Vestale*, il ne faut pas oublier le talent de Mme Branchu, qui avait tout ce qu'il fallait pour rendre le premier rôle dans sa perfection.

L'heureux résultat de cette première collaboration engagea MM. de Jouy et Spontini à s'associer encore, et *Fernand Cortez* fut le fruit de leur commun travail. Un ouvrage très-répandu rendait en quelque sorte populaire le sujet de cet opéra. Qui ne connaît pas *les Incas* de Marmontel? c'est un de ces livres qui se donnent en prix dans les colléges et que l'on a en occasion de lire au moins une fois en sa vie. L'auteur avoue lui-même qu'il n'a voulu faire ni un poëme ni une histoire, mais ses épisodes sont intéressants, variés, et ce que le sujet pouvait présenter de détails horribles est dissimulé avec art. Les *Incas* furent cependant jugés avec sévérité lors de leur apparition. Quelques soins que prit Marmontel pour prouver qu'il avait mis peu de prétention dans son travail, on demeura convaincu qu'il avait voulu écrire un poëme en prose. M. Jouy avait vu très-juste en augurant que le sujet de *Fernand Cortez* serait du goût du public. L'ouvrage prêtait d'ailleurs à un luxe de mise en scène qui a toujours été d'un grand intérêt pour les habitués de l'Opéra. *Fernand Cortez* fut joué le 28 novembre 1809, en présence de l'empereur, du roi de Saxe et de celui de Westphalie. L'Académie impériale de musique avait besoin de pièces nouvelles : elle n'avait ajouté dans le courant de l'année qu'un seul opéra à son répertoire, c'était la *Mort d'Adam*, qui ne réussit point à cause de son poëme triste et languissant, et peut-être aussi parce que la musique de Lesueur n'était guère plus aimée. La reprise d'*Orphée*, chanté par Nourrit père, et les débuts de Charles Vestris, neveu du grand Vestris, avaient été les seuls événements favorables à la prospérité de ce théâtre. La présence de l'empereur avait animé le public d'un chaud enthousiasme le jour de la première représentation de *Fernand Cortez*, mais cet enthousiasme s'était peu à peu refroidi. Les auteurs jugèrent que le mal n'était pas sans remède, et entreprirent de faire subir à leur pièce un remaniement dont il n'existe pas sans doute d'exemple dans les fastes dramatiques. L'acte de la révolte, le second dans l'arrangement actuel, commençait l'ouvrage, et son effet était si grand, que le reste paraissait froid et languissant. On fit du premier acte le second, et celui où se chante le trio des prisonniers devint l'introduction ; le dénoûment resta le même. Il y a peu de pièces dans lesquelles on puisse hasarder de pareils changements sans qu'il y paraisse, et il est assez douteux que la facilité qu'eut en cela M. Jouy témoigne du mérite littéraire de son poëme. Quoi qu'il en soit, *Fernand Cortez* eut plus de succès arrangé de cette manière. M. Spontini avait, de son côté, introduit de nombreux changements dans sa musique qui ne fut point, malgré cela, jugée aussi favorablement que celle de *la Vestale*. On y sentait plus encore que dans son premier opéra le défaut d'inspiration.

Un fait plus concluant que ce qui a été dit plus haut prouvera combien M. Spontini a toujours eu de difficulté à composer. *L'Indépendant* annonçait, il y a quelques mois, qu'un nouvel opéra de ce musicien venait d'être représenté sur le théâtre royal de Berlin ; que dira-t-on lorsqu'on saura que la partition en était commencée dès l'année 1815? *Agnès de Hohenstaufen*, tel est le titre de cette production péniblement élaborée, était depuis longtemps sur le métier lorsque le mariage du prince Charles, troisième fils du roi de Prusse, dont M. Spontini est le directeur de musique, avec une princesse de Saxe-Weimar, parut être une bonne occasion de la mettre

Digitized by Google

au théâtre. C'était en 1827. Mais un acte sur trois était terminé : il fut joué ; encore l'ouverture, pour laquelle M. Spontini avait seulement écrit une introduction nouvelle, était-elle faite d'un allegro de *Milton*, opéra comique du même musicien, et un duo pour deux ténors fut-il jugé avoir été calqué sur le premier morceau de *la Vestale*. Cet acte d'*Agnès de Hohenstoufen* fut à Berlin l'occasion d'actives polémiques. Les partisans de M. Spontini avaient parcouru les cafés en déchirant les numéros d'une *Gazette musicale* qui l'avait critiqué ; le rédacteur s'en plaignit et fit entendre que M. Spontini n'avait pas été étranger à ces violences. Doublement blessé, l'auteur de *la Vestale* répondit en annonçant qu'il allait pour toute vengeance faire imprimer et répandre à dix mille exemplaires les articles de critique sur *Agnès*, afin que le public pût voir jusqu'où pouvaient aller la haine et la méchanceté d'un écrivain. Tout cela prouvait peu de chose. Deux années après, le second acte d'*Agnès de Hohenstaufen* était terminé : il fut représenté pour la première fois à l'occasion du mariage d'un autre fils du roi. On ne trouva point que le talent du musicien répondît au temps qu'il y avait consacré. Sa partition était chargée, péniblement travaillée et dépourvue d'inspirations. L'effet général fut froid et sans intérêt ; à la troisième représentation, la salle de l'Opéra de Berlin était presque déserte, sans qu'on pût attribuer ce vide à la concurrence d'autres plaisirs. Enfin, après neuf ans d'intervalle, M. Spontini donna le troisième acte d'*Agnès*, et l'opéra ainsi composé fut joué sans plus de succès réel qu'il n'en avait obtenu par fragments.

S'il suffisait de suivre les préceptes de Despréaux pour produire un excellent ouvrage, *Agnes de Hohenstaufen* pourrait passer pour un chef-d'œuvre ; car jamais œuvre d'imagination ne fut tenue plus longtemps sur le métier, ne fut davantage polie et repolie. Malheureusement M. Spontini avait oublié de remplir la première des conditions sans laquelle il ne sert de rien de se conformer aux autres : il n'était pas né avec le génie de son art. Une succession continuelle de récitatifs, au milieu desquels peu de morceaux trouvent place dans toute une partition, presque point de morceaux d'ensemble sans l'intervention du chœur, une grande monotonie dans le système des accompagnements et dans le rhythme, telles sont les causes de la froideur où nous laissent des opéras dont le succès ne date point de longtemps. Nous avons certainement une très-grande mobilité de goût et nous soumettons à l'empire de la mode des choses qui n'en devraient point subir les variations, mais ce n'est pas seulement notre inconstance qu'il faut accuser ici. Combien d'opéras plus vieux que la *Vestale* et que *Fernand Cortez*, qui sont encore aujourd'hui pleins de fraîcheur ? *Don Juan* date de 1787 et *Fernand Cortez* de 1809. Quelle différence entre les deux ! *Don Juan* est une œuvre d'hier, tandis que la musique de M. Spontini est, pour dire vrai, déjà surannée.

L'introduction des premiers opéras de Rossini en France porta un coup sensible au crédit de bien des compositeurs, et M. Spontini fut un de ceux qui eurent le plus à en souffrir. Les mélodies chantantes de l'auteur du *Barbier de Séville* faisaient pâtir les ouvrages alors à la mode. Ce fut en vain que M. Spontini essaya de lutter contre un genre nouveau et séduisant en donnant *Olympie*, son dernier ouvrage joué à l'Opéra : l'*Olympie* ne réussit point, et la faveur de Rossini devint de plus en plus générale. Les amis de M. Spontini ont prétendu qu'il avait été victime d'intrigues, et que c'est pour s'y soustraire qu'il s'est éloigné de la France en 1820. On sait quelle valeur ont ordinairement de pareilles allégations. Rossini, qu'ils accusent d'avoir conspiré, n'avait point encore paru à Paris à l'époque où M. Spontini quitta la France. Ses intrigues s'étaient bornées à se laisser prendre ses partitions qu'on exécutait au Théâtre-Italien sans lui payer de droits d'auteur. Le public, d'ailleurs, qui abandonnait *la Vestale* pour *Otello*, *Fernand Cortez* pour la *Gazza Ladra*, ne conspire point, en général ; il suit l'impulsion de ses goûts et ne quitte un auteur que lorsque celui-ci cesse de lui plaire. Deux pièces de M. Spontini firent pendant douze ans la fortune de l'Opéra ; mais si elles ont cessé d'attirer le public, c'est leur faute. Il est des ouvrages dont le mérite est de tous les temps ; il en est d'autres qui ne sont que de leur époque. C'est là et non ailleurs qu'il faut chercher la cause du peu de durée qu'ont eue ceux de M. Spontini.

Les intrigues dont on a prétendu que l'auteur de *la Vestale* avait été l'objet ne l'ont point empêché de rencontrer sur son chemin les honneurs et la fortune. Il fut successivement compositeur de l'impératrice Joséphine, administrateur de l'Odéon, directeur général de la musique à l'Opéra Italien, directeur de la chapelle de Napoléon et compositeur ordinaire de Louis XVIII. Lorsqu'il quitta la France, il y a dix-huit ans, ce fut pour aller prendre possession d'une place de directeur de la musique du roi de Prusse, avec trente-six mille francs par année. Au temps qu'il a employé pour écrire *Agnès de Hohenstaufen*, il n'y a pas lieu de croire qu'il compose de nouveaux opéras, et à juger du mérite qu'ont ses derniers ouvrages, en comparaison de *la Vestale* et de *Fernand Cortez*, on peut affirmer que ceux-ci seront toujours ses premiers titres de gloire.

THÉATRE ITALIEN.

ROBERTO D'EVEREUX, COMTE D'ESSEX.

(Première représentation.)

Tous les théâtres de l'Europe, et principalement ceux d'Italie, s'alimentent de nos ouvrages dramatiques anciens ou modernes. Les auteurs de *libretti* puisent à pleines mains dans notre répertoire : tragédies, vaudevilles, drames et mélodrames féroces, tout leur est bon. Cette fois, c'est dans Thomas Corneille, et dans une tragédie moderne qui n'a pas fait oublier celle du frère de l'auteur de *Cinna*, que M. Salvador Cammarano a été prendre le sujet de la tragédie lyrique sur laquelle M. Donizetti a écrit sa nouvelle partition.

Non-seulement les faiseurs de *libretti* ultramontains prennent nos ouvrages dramatiques, mais ils en adoptent encore la forme. Tout opéra italien qui jadis était en deux parties égales est maintenant coupé en trois actes. L'innovation de ne plus faire de finales ne nous semble pas heureuse, et réduit le compositeur à n'écrire que des cavatines, des duos et des trios ou quatuors. C'est sans doute la difficulté de trouver de bons choristes, et la négligence qu'on apporte à la mise en scène, qui causent cet oubli d'une des plus belles parties de l'art lyrique. Il résulte de ce système que nous sommes privés de ces finales animés et dramatiques, comme en savaient si bien faire Mozart, dans *Don Giovanni*, et Rossini, dans la *Gazza Ladra* et *Mose*.

Il s'agit, dans le *libretto* de M. Cammarano, de l'amour d'Élisabeth, reine d'Angleterre, pour le comte d'Essex, qui, de son côté, ressent un amour violent pour Sara, duchesse de Nottingham. Le comte d'Essex, fort excusable d'aimer cette jolie duchesse, puisque c'est Mme Albertazzi qui nous la représente, mais encore plus condamnable de ne pas répondre à l'amour d'Élisabeth, puisque c'est la belle Grisi qui lui dit ou lui chante de si tendres choses, sous le nom de la reine d'Angleterre, le comte d'Essex se conduit de telle sorte, entre ces deux dames, qu'il finit par se faire trancher la tête par ordre d'Élisabeth, sentence du parlement, et par suite de la vengeance jalouse du duc de Nottingham, qui ne veut pas absolument croire à l'amour pur et tout platonique de sa

Digitized by Google

femme pour Robert Devereux, comte d'Essex. Tel est sommairement le sujet du nouveau libretto que, du reste, tout le monde connaît, et qui renferme tout autant de matière musicale et d'entente de la scène que ceux d'*il signore poeta* Romani à qui on l'a faussement attribué.

M. Donizetti, qui en est à sa cinquième douzaine d'opéras, plus quatre, lorsque l'on aura représenté *Pulyeucte*, sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique; M. Donizetti est en ce moment le lion musical de l'Italie et même de l'Europe. Son *Roberto Devereux* n'est ni inférieur ni supérieur à ses autres ouvrages. C'est toujours le même faire facile, qui sent un peu trop la rapidité du travail, et nous pensons de plus que ce compositeur est plus propre au genre *giocoso* qu'à l'opéra *seria*. L'*Elisire d'Amore*, qui va être représenté, viendra confirmer, nous en sommes convaincu, notre assertion. Le dénoûment du *Comte d'Essex*, dont le beau talent dramatique de Mme Grisi a fait la situation capitale de l'ouvrage, est une réminiscence de la dernière scène d'*Anna Bolena*... Mais procédons par ordre et commençons, comme on dit, par le commencement.

Cette fois, quelque expéditif que se montre toujours le fécond maëstro, il nous a donné une belle et large ouverture qui commence, il est vrai, par un petit anachronisme musical, car nous ne sachons pas qu'il fût encore question, au seizième siècle du *God save the King*, que le compositeur place au commencement de son ouverture. Quoiqu'il en soit, cette ouverture est une énergique et belle préface des événements dramatiques qui vont se passer; elle a été aussi bien accueillie du public que bien exécutée par l'orchestre, dirigé par M. Tilmant, d'une manière remarquable.

Le premier acte est le plus fourni de musique. Les morceaux les plus saillants sont l'air chanté par Elisabeth : *Ah! ritorna qual ti spero*, et un fort beau duo entre cette même Elisabeth et Robert Devereux. Un autre duo, *Questo addio fatale*, tout plein d'une mélancolie touchante, et qui a aussi mérité les honneurs du *bis*, a été dit par Roberto-Rubini et Sara-Albertazzi de la manière la plus dramatique, et termine le premier acte. Les premières scènes du second acte se passent en récitatifs obligés, dans lesquelles la jalousie de la reine s'éclaire et parvient au dernier paroxysme de la fureur à la vue d'une écharpe *bleu d'azur brodée en or* (c'est le libretto qui parle) qu'on a saisie sur Robert en l'arrêtant par ordre d'Élisabeth, et qu'il tenait sans doute d'une rivale. Les sentiments tumultueux de la fille si fière du cruel Henri VIII sont éloquemment peints par le compositeur, et chantés par la diva Grisi avec cette voix qui aurait impressionné le mathématicien qui demandait, en voyant les tourments de Phèdre si bien exprimés dans les beaux vers de Racine : Qu'est-ce que cela prouve? Vient ensuite un beau duo de scène, en *fa* majeur, entre Élisabeth et Nottingham-Tamburini, qui vient supplier la reine de lui accorder la grâce de Robert. Ce morceau, qui n'est pas brillant et qui, par conséquent, n'appelle pas les applaudissements des faux dilettanti, est peut être ce qu'il y a de mieux dans la partition de M. Donizetti. Il est dit par Tamburini avec cette sûreté de méthode et cette expression scénique qui distinguent cet habile chanteur. Ici s'engage la scène capitale, culminante et finale de l'acte. Robert, qui survient, est accablé de reproches, de mépris, de menaces par Élisabeth, qui, pour le convaincre de son infidélité, lui montre l'écharpe que lui donna une rivale qu'elle ne connaît pas encore; écharpe que le duc de Nottingham reconnaît, lui, pour avoir été brodée par sa femme. Certes voilà une situation, avec les malédictions des courtisans présents jetées au courtisan déchu, des plus dramatiques, des plus musicales; un Mozart, un Rossini, un Meyerbeer auraient déployé là de la passion et de la poésie; M. Donizetti, il faut le dire, s'est à peine montré l'égal de son poëte. Sur un éternel mouvement de valse qui rappelle, mais d'une manière bien inférieure, le beau finale du second acte de la *Vestale* et même celui de la *Gazza Ladra*, sans en être cependant une imitation servile. L'auteur du *Comte d'Essex* se perd en lieux communs de musique italienne passés de mode, de ces cadences finales infiniment trop prolongées, et *sempre con cori*, passant fièrement de l'accord parfait à celui de septième dominante, *et vice versa*, jusqu'à extinction des forces de l'orchestre et des chanteurs. Ce final-trio n'a pas excité un grand enthousiasme, même parmi ces dilettanti *quand même* dont nous avons parlé plus haut, et qui font, plus que tous autres, partie du mobilier du Théâtre-Italien.

Le troisième acte nous offre un assez bon duo entre Nottingham et sa femme : manifestation de fureur jalouse de la part du duc et touchante résignation de Sara, fort bien contrastée par le compositeur. La duchesse, qui possède l'anneau que la reine a donné au comte d'Essex, veut aller remettre ce gage d'amour à Élisabeth, qui, sur la présentation de cet anneau, doit faire grâce à son favori, quelque crime qu'il ait commis; la duchesse est retenue prisonnière dans sa demeure, par ordre de son mari. Cette situation est belle, car on y voit la sentence de mort du comte d'Essex. Le théâtre change, et l'on voit celui-ci en prison, qui se berce de l'espoir de recouvrer bientôt sa liberté. Cette espérance est exprimée par une charmante cavatine, délicieusement chantée par Rubini; et lorsqu'on vient lui annoncer qu'il faut se disposer à mourir, il dit une autre cavatine : *Bagnato il sen di lagrime*, etc., qui est d'un caractère angélique; il est vrai de dire que ce morceau est exécuté, non par le chanteur, mais par l'enchanteur Rubini, à qui on l'a fait répéter et que l'on a couvert d'unanimes applaudissements. Nous ne devons pas oublier de mentionner l'introduction instrumentale de cette scène de prison, pleine de mélancolie et de charme. Le théâtre, qui change encore et représente le cabinet de la reine, nous la fait voir en proie aux plus cruelles angoisses. Dans un fort bel air, elle peint tour à tour sa fureur jalouse, ses regrets d'avoir condamné l'homme qu'elle aime, son espoir qu'il va lui envoyer l'anneau libérateur qu'elle lui a donné dans des jours plus heureux; puis s'apercevant que ses femmes et les courtisans qui l'entourent l'observent d'un regard curieux, elle se dit d'une façon noble et fière, exprimée avec autant d'éloquence que de vérité par le compositeur et la cantatrice :

> Ah! non sia chi dica in terra :
> La regina d'Inghilterra,
> Ho veduto lagrimar!

mais c'est surtout dans la scène finale, où le duc de Nottingham vient lui annoncer avec une joie féroce que son rival a vécu, et que Sara arrive trop tard pour lui remettre la bague qui devait sauver Robert, que le compositeur, et surtout sa belle interprète, se sont élevés au plus haut de leur art. Grisi, vraie reine d'Angleterre, vraie fille du redoutable Henri VIII, en ce moment, toute inspirée du double génie dramatique et musical, rappelle la terrible poésie de Talma dans les fureurs d'Oreste; c'est la jeune Rachel se livrant avec une effrayante vérité aux transports jaloux de Roxane, ou à la rage de Camille dans *Horace*; mais montrant de plus une âme ardente, la beauté, et tous les secrets de l'art du chant qu'elle possède au plus haut degré. Toute la salle était sous le charme de sa sublime folie, lorsqu'elle a dit ces vers, pleins d'énergie et à la hauteur desquels s'est montré le compositeur :

> Mirate quel palco... di sangue rosseggia!...
> E tutto di sangue il serto bagnato!...
> Un orrido spettro percorre la reggia,
> Temendo nel pugno il capo troncato!.....

Henri Blanchard.

Digitized by Google

CONCERTS VALENTINO.

Les concerts de la rue Saint-Honoré n'ont pas obtenu jusqu'à présent ce qu'on appelle un succès de vogue; la foule ne s'est pas portée, comme on a pu le dire, avec un grand empressement à ce rendez-vous artistique et de bon goût qui lui était offert : mais, en revanche, il s'est formé autour de M. Valentino un auditoire d'élite assez nombreux pour encourager les artistes, et assez éclairé pour les apprécier. Avec un ministre de l'intérieur qui aurait compris ses devoirs, il y a longtemps que le cercle dans lequel ces concerts sont restreints se serait agrandi; il y a longtemps qu'aux chefs-d'œuvre de musique instrumentale qui composent le répertoire de l'orchestre Valentino, on aurait pu ajouter ces chefs-d'œuvre de musique vocale de l'ancienne école d'Italie, que Choron a fait revivre pendant quelques instants. On aurait ainsi accompli entièrement cette grande mission de régénération musicale qui permettrait à la France de ne rien envier aux autres nations. Malheureusement, la porte du pouvoir ne s'est pas ouverte à un homme qui eût l'intelligence des besoins et de l'avenir de la musique en France, et M. de Montalivet, en particulier, a toujours fait preuve à ce sujet du plus mauvais vouloir et de l'obstination la plus déplorable.

Quoi qu'il en soit, l'orchestre de M. Valentino est réduit à la musique instrumentale, et les ouvrages immortels de Beethoven, Haydn et Mozart, les essais de nos jeunes artistes, ont suffi jusqu'à présent pour alimenter la curiosité et entretenir l'intérêt du public.

Depuis la symphonie de M. *Turcas*, dont nous avons rendu compte, on a fait entendre quelques compositions nouvelles. La *Symphonie de Lachner*, déjà applaudie dans les concerts Musard, a été exécutée avec un soin et une perfection qui en ont fait apprécier toutes les beautés. — Une ouverture de M. *Dunela* nous a révélé dans ce jeune artiste un talent réel d'instrumentation et une connaissance profonde des ressources de l'orchestre. Nous devons dire cependant que cette ouverture manque un peu d'originalité, et que les instruments de cuivre y jouent un rôle beaucoup trop bruyant.

M. Fessy, qui avait bien sur la conscience quelques peccadilles de musique légère, a mérité cette semaine une complète absolution. Sa *Fantaisie sur des airs écossais et anglais* est une composition très remarquable et consciencieusement écrite, et le *God save the King* y est traité d'une manière aussi savante qu'originale.

Pour mêler un peu de critique à tous les éloges que méritent M. Valentino et ses habiles auxiliaires, nous dirons en terminant que nous regrettons de ne pas voir figurer souvent dans le programme de ces concerts les belles compositions de Beethoven ou de Weber, pour piano et orchestre. Ce serait un moyen de varier les plaisirs du public et de lui faire goûter d'admirables morceaux, qui sont peu connus ou mal compris.

F. DANJOU.

2e CONCERT DE LA SOCIÉTÉ MUSICALE.

Avant qu'une jeune actrice de dix-sept ans vînt redonner à Corneille et à Racine l'éclat et la considération qu'ils méritent, on jouait leurs ouvrages *devant* (terme de théâtre) la pièce nouvelle, c'est-à-dire que *Cinna* ou *Andromaque*, qui faisaient cinq ou six cents francs de recettes quand on jouait ces pièces seules, se mettaient avant *Valérie* ou l'*École des Vieillards*, pour pouvoir passer à la faveur de ces derniers chefs-d'œuvre. On dirait que MM. les ordonnateurs des programmes de la *Société Musicale* en usent ainsi à l'égard de nos grands maîtres. Au premier concert, un quatuor de Beethoven a ouvert la séance, c'est-à-dire au moment où les retardataires de bon ton ou soi-disant tels arrivent et demandent tout haut : «Où en est-on? Quel est le morceau qu'on exécute? etc.» Dimanche 16 décembre, un quintette de Mozart se jouait *devant* les productions de MM. les sociétaires. Nous ne doutons pas qu'il ne se trouve parmi eux des talents dignes, comme l'a fait la jeune Rachel pour Corneille et Racine, de raviver l'admiration qu'on doit à des génies tels que Haydn, Mozart et Beethoven; mais nous désirerions que ces grands maîtres eussent la place d'honneur, la place qu'ils méritent dans toute réunion d'artistes faits pour les comprendre comme MM. les membres de la *Société Musicale*. Au reste, Mozart est un de ces hommes qui savent prendre partout la position qui leur convient, et il a su se faire lui-même les honneurs de la matinée. Son beau quintette, en *sol* mineur, offre cet heureux mélange des idées réglées par le savoir, de l'imagination unie à la méthode. On ne saurait trop insister sur ce mérite, qui devient de plus en plus rare dans les productions musicales de nos jours, où l'on voudrait bien substituer le règne exclusif des idées, c'est-à-dire une abondance stérile de phrases à l'unité de la pensée que la seule étude de la fugue peut faire acquérir. Dans le premier morceau de ce beau quintette de Mozart, la persistance du thème, de ce thème si plaintif, si touchant, si dramatique, et qui revient toujours si délicieusement; le grandiose solennel de l'*adagio* en *mi* bémol; l'*ingéniosité*, si l'on peut s'exprimer ainsi, du menuet, avaient épuisé l'admiration des connaisseurs, lorsque le finale, si brillant pour la partie principale qui est fort difficile, la verve, la fougue de ce morceau, et l'ensemble avec lequel il a été dit, sont venus mettre le comble à l'enthousiasme de l'auditoire.

C'est ici le lieu de dire un mot sur l'exécution de ce genre de musique. De même que les orateurs grecs et romains faisaient une étude spéciale des modulations de la voix, de sa portée, de la localité dans laquelle ils devaient parler, de même le musicien exécutant doit calculer le volume de son nécessaire au local dans lequel il se fait entendre. Les salons de M. Érard sont vastes, et ne se prêtent pas aux petites délicatesses d'une exécution de musique de chambre. Les artistes qui ont dit le beau quintette de Mozart en ont fait parfaitement ressortir toutes les nuances; l'ensemble a été on ne peut plus satisfaisant; mais tout cela manquait de puissance, de verve, de ce mordant qui creuse et s'identifie au génie fougueux de l'auteur de *Don Juan*. Nous parlons surtout ici de la partie principale. M. Cuvillon l'a dite avec un goût exquis, avec sensibilité; il a une grande adresse d'archet; mais l'adresse ne suffit pas pour bien traduire un pareil compositeur : c'est du cœur, de l'éloquence, de l'âme qu'on doit montrer; outre la prestesse, il faut que l'archet soit bien posé sur la corde, qu'il y ait ampleur, puissance de son; qu'on n'ait pas l'air seulement de badiner avec les difficultés, de jouer enfin la musique de Mozart, comme on dit communément, par dessous jambe. Que le musicien qui veut nous bien rendre les ouvrages d'un tel homme se souvienne ou se fasse dire, s'il ne l'a pas vu, comment Talma interprétait, faisait revivre nos maîtres de la scène. A la poésie près, au grandiose de l'exécution qui n'a pas répondu à l'idée qu'on se fait d'une telle musique, l'œuvre du grand compositeur a été rendue d'une façon jolie, propre, élégante et avec une grande justesse d'intonation, sauf cependant un *mi* bémol sur la chanterelle, à la fin de l'*adagio*, et qui a été pris, autant que nous pouvons nous en souvenir, d'une manière un peu équivoque par le premier violon. A cette légère tache près, l'ensemble a été parfait. Et voilà que, nous laissant entraîner à notre admiration pour le divin Mozart, il ne nous reste plus assez d'espace pour entretenir nos lecteurs sur les autres morceaux qui ont été exécutés dans cette séance;

Digitized by Google

nous y reviendrons une autre fois : nous avons d'ailleurs à dire les faits et gestes d'autres artistes qui, le même jour, s'escrimaient dans la salle du Wauxhall, où a eu lieu un autre.

CONCERT ET GRAND ASSAUT D'ARMES.

L'escrime et l'harmonie sont plus sœurs qu'on ne pense : elles procèdent toutes deux par tierces, quartes, quintes et octaves. A MM. Chollet, Remy, Dufrène, Remusat, Barret et Collinet, artistes fort connus et souvent applaudis dans le monde musical, étaient venus se joindre MM. Bertrand, Court, Alliac, Daressy, Marcelin, Mille, Blot, Robert, Renaudot et Gâtechair, qui ne sont pas moins artistes que les premiers, et qui enseignent, ainsi que le dit fort bien Molière, comment on tue son homme par raison démonstrative, science qui se trouve parfaitement en rapport avec le nom du dernier professeur que nous venons de citer. Quoique ces messieurs aient déployé toute l'adresse et toute l'élégance qui les caractérisent, l'un d'eux, M. Bertrand, le doyen de nos beaux tireurs, a manqué de mettre en pratique les préceptes du maître de M. Jourdain. Son fleuret s'étant démoucheté, il a touché son adversaire à la cuisse, et lui a percé, disait-on, l'artère crurale, ce qui lui a fait perdre beaucoup de sang, et ce qui a jeté un peu de gravité dans ce combat pour rire. La flûte de M. Remusat est venue rappeler les spectateurs à des idées plus riantes. MM. Chollet et Remy, le premier sur le piano, et le second dans un solo de violon, ont été fort applaudis par la nombreuse assemblée, plus masculine que féminine, qui garnissait la vaste salle du Wauxhall. Dire que le flageolet de M. Collinet et le cornet à piston de M. Dufrène ont produit leur effet accoutumé, c'est dire qu'ils ont fait le plus grand plaisir.

REVUE CRITIQUE.

ALBUMS DE 1859.

M. CLAPISSON.

Voici venir de nouveaux albums, toujours des albums; quand il n'y en aura plus, il y en aura encore. Il a régné depuis le commencement de l'année qui vient de s'écouler une sorte d'épidémie sur nos compositeurs de musique de salons : on pourrait appeler néologiquement cette maladie *albumomanie*; et maintenant toute la population musicale de Paris en est attaquée; elle est prise d'un appétit extraordinaire d'albums et en fait une effrayante consommation; c'est une affection cérébrale qui vise à la folie; c'est un transport, une rage. M. le doyen de la Faculté de Médecine de Paris, le docteur *Orfila*, qui, en qualité de bon musicien et d'excellent chanteur, est fort compétent en cette matière, assure que cette fringale, comme on dit vulgairement, ce te faim canine musicale n'est nullement dangereuse, et il en prédit la fin vers les commencements du mois de février. Je ne me crois pas moins compétent que lui sur cette question, car, de même que tout écrivain de la grande et petite littérature se croit obligé de nos jours à faire son livre, son roman, de même j'ai fait aussi mon album il y a quelque deux ou trois ans; je puis donc vous analyser *ex professo* et dans tous ses paroxysmes l'*albumomanie*. Elle a inspiré à M. *Clapisson*, l'auteur de la *Figurante*, douze romances, chansonnettes ou nocturnes à deux voix, ni plus ni moins, et les amateurs du genre ne se plaindront point que cet élégant compositeur ait rempli le cadre voulu pour ces sortes de recueils. Et d'abord, pour entrer en matière, il nous donne une romance d'une grâce touchante : *Elle avait raison, ma mère*. Cette romance est d'une mélodie franche et sans recherche harmonique dans l'accompagnement. Nous sommes fâché d'y trouver pourtant la nouvelle manière de prosodier que veulent faire prédominer quelques compositeurs, mais qu'ils ne parviendront point à mettre à la mode. Cette façon de prosodie consiste à voir les syllabes muettes ou sourdes comme non avenues. Par exemple, sur ce vers : *Cependant, Pierre, ce bonheur*, M. Clapisson ne met qu'une note sur le mot *Pierre*, qu'il considère comme n'ayant qu'une syllabe. Outre que c'est soustraire une valeur prosodique qu'on ne peut nier, c'est aussi encourager la mauvaise prononciation des chanteurs et surtout des chanteuses de salons, auquel on reproche si justement une mollesse, un vice d'articulation qui, la plupart du temps, empêche d'entendre les paroles. Après cette petite observation critique, qui n'est pas tout à fait sans importance, car, de la musique de salons, cette façon maniérée de prosodier passerait bientôt sur nos scènes lyriques, nous n'avons que des félicitations à adresser au compositeur sur presque tous les morceaux que renferme son recueil. Le nocturne à deux voix pour ténor et basse, intitulé *Huit heures du soir*, est original et bien écrit pour les deux voix; le vieil air de la *Retraite* y intervient d'une manière spirituelle. L'*Incendie* est une romance toute dramatique, avec un accompagnement pittoresque; et *Voilà pourquoi j'aimerais la richesse*, une chansonnette d'une tournure piquante. Le troisième couplet de cette œuvre légère, qui sans doute est faite depuis quelque temps, a le mérite de prédire le beau trait de *Paganini* à l'égard de *Berlioz*.

Aux heureux de la terre est un chant de pêcheurs, à deux voix, dans la forme de toutes les barcarolles passées, présentes et à venir. Le *duettino* des *Poltronnes*, babillage fort gentil, à deux voix égales, est spirituellement déclamé, et ne peut manquer d'avoir du succès dans les salons. *La Préférée*, romance d'un genre touchant et vrai, traite une de ces questions qu'on peut appliquer tous les jours. Ce sont les plaintes d'une jeune fille qui demande à sa sœur pourquoi elle est plus aimée qu'elle par leur mère. Le dernier vers : *Ne suis-je pas sa fille comme toi?* est fort bien exprimé par le compositeur. *D'autres vous ont rêvés*, chansonnette, et les *Batteuse d'eau*, nocturne de genre à deux voix, contrastent bien avec cette romance et terminent on ne peut mieux l'album de M. *Clapisson*, qui est un des plus remarquables de l'année 1859. Ce compositeur ne s'en est pas tenu là. Sous ce titre les *Chants du cœur*, il publie encore six mélodies dans lesquelles il a tenté d'élargir le cadre de la romance, de la rendre plus musicale, et l'on peut dire qu'il y a réussi. *Rêve longtemps, ô jeune fille!* la première de ces mélodies, et la seconde : *Est-ce du bonheur qui l'attend?* sont pleines de grâce, et semblent transporter la scène dans le salon. Ces deux mélodies et les quatre qui les suivent sont soutenues par une harmonie élégante et distinguée, qui en double le mérite.

LES CHANTS ÉCOSSAIS.

ALBUM BEETHOVEN.

Que dire de cet album? louer la mélodie de *Beethoven?* mais ce sont les chants nationaux de l'Écosse, ces mélodies montagnardes dont l'enfance de *Walter Scott* a été bercée, et qui nous ont peut-être valu ses admirables romans, histoire de la vie humaine. Parler de l'harmonie naïve et vraie que le grand compositeur a mise sous ces chants si simples et qui inspirent la rêverie! mais qui ne sait quel harmoniste c'était que *Beethoven?* Nous nous bornerons donc à dire que c'est une heureuse idée que celle de mettre les dilettanti de salons à même de juger combien le grand symphoniste était simple et vrai, quand il le voulait.

Digitized by Google

DOUZE BALLADES, BARCAROLLES,

Mélodies et Romances,

PAR FRANÇOIS SCHUBERT.

Et après le gigantesque *Beethoven*, voici le mélancolique et non moins savant Schubert. Quel trésor d'harmonie et de mélodie il y avait en cette jeune tête! tous les morceaux de ce recueil, qui n'avaient point encore été entendus à Paris, et qui sont authentiques et fort connus à Vienne et dans toute l'Allemagne, nous paraissent plus francs de mélodie que ceux que nous connaissions du même auteur. La première romance, intitulée *Sa Chaumière*, est d'une simplicité et d'une grâce ravissantes. Le bolero qui la suit, *Le Prisonnier*, n'est pas moins remarquable par le rhythme heurté, par l'harmonie originale et la mélodie touchante qui distinguent ce morceau tout dramatique. Il faudrait citer chaque morceau de cet album et l'analyser pour donner une idée de la variété d'imagination qui caractérisait le jeune compositeur allemand, enlevé trop tôt à l'art musical, dont il était déjà une des gloires; nous pensons qu'il vaut mieux conseiller à nos lecteurs et à tout amateur de mélodie neuve et d'harmonie profondément sentie de se procurer l'album de *Schubert*. Ce qui plaît surtout dans cette musique, comme dans celle de *Beethoven*, dont nous avons parlé plus haut, ce sont les tournures mélodiques, ce style enfin qui n'est pas celui du Conservatoire de Paris, qui donne à presque tous nos compositeurs de petite comme de grande musique une manière identique et par conséquent monotone.

ALBUM DE M. LISZT.

Celui-ci n'est point un album vocal; il se compose de *douze mélodies de François Schubert, transcrites pour piano seul, par François Liszt*. Ces mélodies déjà connues en France sont *le Roi des Aulnes, la jeune Religieuse*, que Nourrit le premier nous a fait entendre à Paris à la *Société des Concerts*; *Marguerite*, la *Sérénade*, etc. Personne ne pouvait mieux paraphraser, entrer dans l'esprit musical de Schubert que M. *Liszt*: aussi a-t-il fait de *la Mer calme*, de *l'Attente*, du *Printemps*, de *l'Éloge des larmes*, et notamment de la *jeune Religieuse*, autant de poëmes intimes ou fantastiques, dignes des conceptions originales de Byron et d'Hoffmann. Arranger ainsi c'est créer.

M. CONCONE.

Sous le titre d'album dramatique, M. *Concone* lance aussi dans l'année 1839 *six mélodies et deux duos*. Ici point de savantes ou pénibles recherches harmoniques; c'est l'Ausonie avec ses chants purs, vrais, exclusifs de tout effet étranger à la mélodie. La *Première Absence* et le *Regret fidèle* sont de ces romances pleines de vérité qu'on chante ou qu'on entend toujours avec plaisir, et qui vous restent dans la mémoire comme dans le cœur. *Dieu tutélaire*, cette jolie barcarolle, empreinte d'une sensibilité si maternelle, sera dite par toutes les jeunes mères..., pourvu cependant qu'elles soient quelque peu musiciennes. Par le *Tasse prisonnier*, élégie pour voix de basse, M. *Concone* prélude aux deux petits duos pour deux *soprani*, qui lui ont fait donner à son recueil le nom d'album dramatique. Ces plaintes du Tasse sont un noble et beau souvenir d'Eléonore d'Este et du plus grand poëte de l'Italie. *Les Orphelines égarées*, duo naïf, rappelle pour le sujet le Canon à trois voix de notre célèbre collaborateur, M. *Berton*: *les Enfants égarés dans le bois*. M. *Concone*, sans afficher la prétention de lutter de science harmonique contre M. *Berton*, a fait un morceau gracieux, et qui ferait certainement de l'effet au théâtre; et, en compositeur qui comprend bien l'art des gradations, M. *Concone* termine son album par un autre duo intitulé: *les Fiancées des Pêcheurs*, d'un genre tout à fait dramatique, qui décèle dans l'auteur l'intention, et, l'on peut le dire, le talent nécessaire pour aborder l'une de nos scènes lyriques.

MUSIQUE DE VIOLON PAR M. GHYS.

M. Ghys est un violoniste de l'école belge, de cette école qui a pour chef De Bériot, et qui menace d'éclipser celle de notre Conservatoire quand Baillot ne sera plus. Certes, les diverses classes de violon de cet établissement ont produit d'habiles instrumentistes, on ne peut le nier: mais ces nombreux élèves de Kreutzer, de Rode et de Baillot ont-ils égalé ou même approché de la renommée d'un de ces trois consuls de la république des violonistes de France? Non. Quelques-uns sont parvenus plus ou moins à copier leur manière, à devenir d'excellents musiciens, de précieux accompagnateurs, de brillants solistes même; mais pas un d'eux n'est sorti de l'enseignement de ces grands maîtres avec une physionomie de talent qui lui soit propre, avec une individualité artistique enfin. Celui que nous avons cité en commençant cet article, et dont nous allons analyser quelques airs variés (car l'air varié est maintenant la monomanie de nos violonistes) M. Ghys, sans avoir un de ces talents éclatants qui vous classent tout d'abord au premier rang, possède de rares et brillantes qualités. Son archet est léger, moelleux et ferme tour à tour; son *staccato* est vif et bien mordu; son intonation est juste, expressive, mais elle manque d'ampleur; sa cadence est fine, jolie, mais on lui voudrait un peu plus de largeur et d'éclat. En général, sa manière est élégante, mouvementée, hardie, variée; il est petit maître sur le violon, mais de ces petits maîtres qui sont gais, forts, avantageux, amusant, indiscrets, bavards, sans importance, mais qui laissent un vide quand ils quittent une société, et qu'on y voit toujours revenir avec plaisir, et qu'on fait causer de nouveau, et qui sont l'âme de la conversation sans la dominer, sans dire: Ecoutez-moi, admirez-moi, louez-moi. Le violon de M. Ghys, ou plutôt M. Ghys et son violon sont deux amis de la maison toujours bien accueillis et justement fêtés, parce qu'ils vous plongent dans l'oubli de la politique, du mauvais temps et de vos tristes affaires, si vous en avez.

L'œuvre 10 de M. Ghys est un *thème original* (MM. les violonistes tiennent beaucoup à donner à leurs airs variés ce titre, qui prête un peu à l'épigramme: n'importe). Ce thème original, avec variations, est précédé d'une introduction en *si* mineur, quoique tout l'air varié soit en *ré* majeur. Cette petite licence, fort excusable d'ailleurs, ne blesse que très-légèrement la logique de la tonalité. L'introduction, dont le commencement a quelque similitude avec celle de l'opéra de *Richard Cœur-de-Lion*, quoique l'une soit à quatre temps et l'autre en six-huit, est bien empreinte d'une douleur expressive *appassionata*, ainsi que l'a fort bien indiqué l'auteur en tête du morceau. Toutes les nuances, les réticences d'archet, cette exubérance, enfin, d'âme et d'expression dans l'art de jouer du violon, que les grands maîtres d'autrefois se contentaient d'exécuter sans les indiquer, sont scrupuleusement marquées dans les productions de M. Ghys, comme dans celles de nos violonistes modernes. Qui sait? cela donne peut-être de la sensibilité, une âme musicale, enfin, à ceux qui n'ont ni l'une ni l'autre.

A vrai dire, le thème original ne manque pas d'originalité; mais il est d'une mélodie trop tourmentée, et prête peu, par conséquent, aux variations. La première est d'une allure élégante et gracieuse; la seconde est, à peu de chose près, dans le même caractère; et puis nous avons vu tant de variations de ce genre depuis qu'on en écrit pour le violon! La troi-

Digitized by Google

sième, en presque double corde, en *staccati* et en contre-temps, est assez variée pour une variation. La quatrième, en *ré* mineur, d'un beau caractère, d'un style large et solennel, ne nous paraît pas d'une exécution très-facile. La cinquième variation n'est autre chose qu'une sorte de *coda* en arpéges du genre des péroraisons que, le premier, De Bériot a employées dans la plupart de ses airs variés.

Le second morceau de M. Ghys, sous le numéro de l'œuvre 28, que nous avons sous les yeux, porte le titre de 6e air varié. Celui-ci ne va pas chercher midi à quatorze heures, comme on dit vulgairement; c'est l'air varié dans toute sa pureté naïve. Quelques mesures d'un *largo mestoso* en *mi* mineur, à quatre temps, servent d'introduction à une tyrolienne en *mi* naturel et à trois temps. Une note de passage, qui reste en l'air dans quelques-unes des mesures du thème de cet air, lui donne une sorte d'ingénuité mélodique qui n'est pas sans une certaine grâce. L'entrée en matière, après ce thème, nous semble un peu stéréotypée sur toutes les premières variations de l'auteur. C'est le chant ondulleusement rappelé *coll'orco sempre legato*; puis vient la seconde variation, facile, noble et d'un beau caractère sur la quatrième corde. Le mineur inévitable, avec le *trémolo* pour accompagnement, à quatre temps, précède la quatrième variation en doubles cordes, pleine d'une vivacité coquette, qui est du plus brillant effet. La cinquième variation, reprenant la mesure à quatre temps, est d'un style large et grandiose : pour la bien dire, il faut être parfaitement maître de son archet et surtout bon musicien. La sixième variation est une étude toute contraire; il faut une liberté, une prestesse d'archet, qui contraste de la plus heureuse manière avec un dessin pris dans le thème, et qui domine dans l'accompagnement. La double corde et les arpèges de rigueur terminent ce morceau, qui réunirait tous les suffrages des artistes et des amateurs dans les soirées particulières et les concerts publics, s'il n'avait obtenu déjà ce succès mérité.

Voici venir encore des variations du même auteur, mais des variations brillantes et concertantes pour piano et violon. Ce thème, en *si* bémol majeur, est emprunté, nous est-il dit sur le titre du morceau, à une romance de l'auteur : *Viens aux champs*. Les mélodies écrites pour la voix sont toujours restreintes, plus simples que celles faites pour un instrument, et prêtent mieux, par cela même, aux variations. Nous ne savons si la romance de M. Ghys a joui des honneurs de la popularité ou de la vogue des salons; mais ce qu'il y a de certain, c'est que le chant en est gracieux et naïf, et qu'il se prête fort bien au luxe des variations. La partie de piano tient tête à celle de violon, et ce duo concertant est d'un intérêt vif et soutenu. C'est le piano qui débute, *con spirito*, par la première variation en triolets. Ces triolets, tantôt détachés, tantôt liés, sont d'un fort joli effet. Le violon, qui attaque la seconde variation en double corde, vous fait entendre une harmonie riche et distinguée. La troisième variation est d'un effet tout pittoresque. Pendant que, sur des accords plaqués par la main droite, la main gauche se livre à la gymnastique élégante d'un trait en doubles croches liées par seize, la partie de violon se dessine en *pizzicato* et en phrases liées aussi, et rappelant le motif de la romance d'une manière aussi riche que gracieuse. La variation suivante, qui est pour le violon et sur la quatrième corde, ressemble à toutes les variations sur la quatrième corde, depuis la venue en ce monde musical de notre seigneur Paganini, si ce n'est que, par un petit charlatanisme imité *del gran'maestro*, ladite variation se joue *forte* pour la première fois, *pianissimo* à la reprise, le tout afin d'imiter l'écho. Au reste, le petit accompagnement de piano n'est pas un reste d'écho, car il procède par imitations serrées, qui sont d'un bon effet à l'œil comme à l'oreille. La cinquième variation est un badinage coquet pour la main droite du pianiste; un trait en doubles croches en batterie, en octaves et en doubles notes d'un effet brillant; puis le violon dit le thème en *si* bémol mineur *sempre doloroso*. Le violoniste doué de cette âme musicale dont nous avons parlé plus haut peut montrer dans ce mineur toute sa sensibilité. La septième variation est un dialogue sémillant entre les deux instruments qui répètent alternativement un trait identique et détaché; puis la péroraison s'enchaîne avec cette variation, et les arpèges de fondation arrivent; et une *coda* bien concertante et pleine de verve termine ces variations, qu'on pourrait tout aussi bien nommer *fantaisie* ou *grand duo* pour piano et violon; car tout cela est précédé d'une introduction large, variée, riche d'harmonie, et d'un effet dramatique, qui doit lui faire obtenir beaucoup de succès.

Henri BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Mardi, à l'Opéra, par extraordinaire, *Robert-le-Diable* pour la continuation des débuts de M. Mario.

*** La première représentation de *Régine*, qui devait avoir lieu lundi à l'Opéra-Comique, a été ajournée par indisposition de Roger. On jouera cette semaine *la Mantille*, premier ouvrage d'un jeune compositeur, M. Bordèze. Il est aussi question de reprendre à ce théâtre *Joseph*, de Méhul. Nous croyons que cette partition n'est pas la seule de l'ancien répertoire qui serait entendue de nouveau avec plaisir, et le directeur de l'Opéra-Comique ferait preuve de bon goût et de tact en faisant jouer chaque année quelques-unes des pièces qui ont fait la gloire de ce théâtre.

*** Il paraît presque décidé que la commission de surveillance aura pour président M. le marquis de Louvois. Les goûts artistiques de ce haut personnage sont des titres réels. Les théâtres royaux, qui se ressentiraient bientôt d'un pareil appui, font des vœux pour cette élection.

*** Il est bruit, dans le monde artiste, d'un nouvel opéra-comique, dont MM. Théophile Gautier et Francis Wey feraient les paroles, et dont la partie musicale serait confiée à M. Niedermayer.

*** On nous annonce un fait qui n'est pas sans importance pour les intérêts et l'avenir d'une branche importante de l'art musical. M. Callinet (de Paris), le plus habile de nos facteurs d'orgues, à qui l'art est redevable de la construction de nos meilleurs instruments, vient de se réunir à la maison Daublaine et comp^e, déjà connue sous de bons rapports. Le but de cette association est de former une vaste entreprise pour la construction, réparation et entretien des orgues. Les principaux organistes de Paris ont favorisé cette combinaison, dont ils attendent les plus heureux résultats pour l'art.

*** Lundi est mort le doyen des employés de l'Opéra-Comique, M. Der, souffleur, entré à l'Opéra-Comique en 1792, à l'âge de 22 ans, et comptant 46 ans de service.

*** Le concert de M. Schoeitzhoeffer, qui devait avoir lieu dimanche au Conservatoire, a été renvoyé, pour cause d'indisposition, au dimanche 6 janvier.

*** Jeudi dernier, a eu lieu chez M. Tresson, la soirée musicale donnée au bénéfice de la *pension industrielle* de Chaillot. MM. Triebert, Lefébure-Wely, Pillot et Legaffe ont représenté dignement la partie instrumentale, et MMlles Dronart et Wideman ont été fort applaudies en chantant ensemble un nocturne de M. Concone (*les Orphelines égarées*), et séparément, la première, une scène de M. Cheret (*le Souvenir*); et la seconde, un air de *la Reine de Saba* (opéra inédit) de M. A. Elwart. M. Ponchard a également recueilli de bons et nombreux applaudissements en chantant un air de *Piquillo* et deux romances de Mlle Loïsa Poget.

*** Parmi les plaisirs du mois de janvier, il faut citer en première ligne la soirée musicale que doit donner M. Alexandre Batta; il ne s'est fait entendre qu'une fois cette année, et c'est à ce concert donné par Berlioz, concert que la lettre de Paganini a rendu célèbre. Jamais ce ravissant violoncelliste n'a excité de plus unanimes applaudissements; à cette suavité du chant, à cette sensibilité profonde qui le distinguent, il a joint une netteté et une vigueur d'exécution qui nous ont révélé encore en lui de nouveaux progrès. M. A. Batta est de ceux que les succès font marcher en avant au lieu de les arrêter, de tels artistes sont rares.

Digitized by Google

*** C'est définitivement dimanche, 6 *janvier*, que M. Ghys se fera entendre au théâtre de la Renaissance dans un intermède musical.

*** M. Mortier-Fontaine, pianiste d'un beau talent, donnera le 12 janvier un concert dans les salons de M. Érard. Le programme est intéressant, et ne peut manquer d'exciter la curiosité. On exécutera entre autres morceaux un trio de Beethoven, par MM. Mortier, Urhan, Franchomme. Mme Mortier, qui est douée, à ce qu'on assure, d'une fort belle voix de contralto, chantera aussi plusieurs morceaux dans cette réunion. M. Mortier est élève de Liszt, et s'est fait entendre avec succès, à Milan, dans un concert où jouaient Pixis et Liszt.

*** M. Charles Delioux, jeune Liszt en herbe, vient d'arriver à Paris et s'est fait entendre dans quelques soirées particulières, dans lesquelles ce pianiste de treize ans a étonné plus d'un artiste en jouant la musique de nos grands maîtres, et notamment la fantaisie de Thalberg sur les *Huguenots*. On désirerait cependant que les parents de ce jeune *phénomène* ne se hâtassent pas trop de le poser en improvisateur avant qu'il ait appris comment on tire parti d'une idée.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Arras.* — Afin de reconnaître les soins et le talent avec lesquels M. Joseph Bertrand a monté et conduit la messe de Sainte-Cécile, composée par M. A. Etwart, la Société Philharmonique d'Arras lui a fait présent d'une coupe en or, d'un travail exquis. Nous savons que ce jeune chef d'orchestre était digne de cette attention délicate de la part de nombreux amateurs d'une ville où la musique sérieuse est en grand honneur.

*** *Lille.* — Voici encore un jeune prodige qu'on annonce au monde musical. M. Polydore Devos, de Gand, âgé de 14 ans, improvise, dit-on, sur le piano, avec beaucoup de talent. Le *Journal du Nord* rend compte de l'impression produite par ce jeune artiste, dans les salons de M. le préfet Méclin. Nous n'accueillons qu'avec une extrême réserve ces génies précoces qui brillent avant le temps, et que le charlatanisme flétrit ou les exploitant. Nous conseillons au jeune Devos, s'il a vraiment de hautes dispositions, de travailler dans l'ombre et de cultiver par l'étude un talent que l'âge et la réflexion feront éclore plus tard.

*** *Rouen.* — Hier, enfin, a eu lieu au foyer du théâtre la solennité musicale dont l'organisation est due à M. Lagarin, premier violon solo de l'orchestre. L'empressement du public a répondu au vif intérêt de plaisir que promettait la réunion de nos premiers artistes exécutants, en tête desquels il faut placer notre célèbre pianiste M. Méreaux, qui, depuis longtemps, ne s'était fait entendre dans un concert public. La salle était donc fort brillamment garnie. Les morceaux les plus importants et qui ont justement produit le plus d'effet sont : *le Souvenir des montagnes*, grand duo pour piano et violon, composé par M. Méreaux, et exécuté par l'auteur et M. Lagarin avec une enivrante perfection; l'air varié de de Bériot, rendu par M. Lagarin avec une vigueur d'archet qui n'exclouait ni la précision, ni la grâce; enfin le grand concerto romantique de Weber, dernière et sublime inspiration de l'illustre auteur de *Robin des Bois*. Le talent de M. Méreaux, arrivé désormais à son apogée, est depuis longtemps hautement admiré dans notre ville ; mais nous ne pensons pas qu'il se soit jamais montré plus puissant d'exécution que dans le rondo de ce grand concerto, qu'il a enlevé avec une vigueur, un aplomb et une prestesse de doigté merveilleuse. Nous n'avons pas besoin de dire que des acclamations unanimes ont dignement récompensé et M. Lagarin et M. Méreaux.

*** *Angers.* — *Robert-le-Diable* a été représenté sur le théâtre de cette ville d'une manière assez satisfaisante pour permettre d'apprécier ce chef-d'œuvre de Meyerbeer. Un jeune chanteur M. V. Warot, a mérité et obtenu de nombreux applaudissements, pour le talent dont il a fait preuve dans le rôle de Robert.

*** *L'Aigle* (Orne). — Les chanteurs montagnards ont donné cette semaine deux concerts dans notre ville. Le premier jour, le nombre des spectateurs n'a pas été aussi grand qu'on eût pu le désirer ; la cause ne doit en être attribuée qu'à la défiance des habitants, qui ont souvent vu leur confiance et leur curiosité trompées par des industriels qui n'avaient pour tout mérite qu'un adroit charlatanisme ; mais les quarante Bagnerais, qui nous ont procuré l'agrément d'un concert d'un genre tout à fait nouveau, ont tellement charmé l'auditoire, que le lendemain il y avait affluence pour les entendre.

*** *Niort.* — Nous aimons à suivre les excursions de nos grands talents parisiens. Sous ce rapport toute notre sympathie est acquise à M. Georges Hainl, qui vient de donner, avec le plus grand succès, un concert. On espère que cet habile artiste donnera un second concert, et qu'il se fera entendre dans un quatuor de *Beethoven* ou de *Mozart*.

*** *Besançon.* — On fait sans succès quelques efforts pour améliorer dans cette ville l'état de l'art musical. Une *société des concerts*, qui s'était formée l'année précédente, n'a pu se réorganiser pour cet hiver. Les amateurs sont réduits à quelques concerts particuliers qui n'offrent pas un grand intérêt. Cependant il y a à Besançon plusieurs artistes qui ne manquent pas de mérite, nous citerons Mme Dessirier, pianiste, dont le talent a été perfectionné par les conseils récents de Mlle Mazel; Mlle Gardet, qui joue d'un manière distinguée les sonates de Beethoven ; M. Gans, qui est un professeur zélé et serait un violoniste parfait, s'il jouait toujours avec une entière justesse.

*** *Lyon.* — Le premier ténor Siran est depuis quelque temps éloigné de la scène, pour une indisposition qui a heureusement perdu de sa gravité. Ce chanteur est l'objet de toutes les complaisances et de toute la faveur du public lyonnais, qui est cependant très-sévère, et souvent injuste pour d'autres artistes. On a récemment bien accueilli une débutante, Mlle Joly, qui s'est fait entendre dans *le Barbier*, *la Prison d'Édimbourg*, *la Pie Voleuse*, *l'Ambassadrice* et *Robert-le-Diable*. Ce qui manque pour la bonne exécution de tous ces ouvrages, ce sont moins des artistes habiles que l'intelligence nécessaire pour diriger l'ensemble de la représentation. Il n'est presque pas de morceaux dont le caractère ne soit dénaturé, soit par l'altération des mouvements ou l'oubli des indications prescrites par le compositeur. Le manque de répétitions suffisantes est aussi une des causes de l'exécution médiocre, et par suite de la froideur du public pour nos chefs-d'œuvre lyriques.

*** *Marseille.* — M. Max Bohrer a donné son premier concert le samedi 22 de ce mois. L'auditoire, composé en grande partie d'amateurs et d'artistes, a applaudi avec enthousiasme cet habile violoncelliste.

*** *Montpellier.* — Les événements musicaux de la quinzaine sont le concert de M. *Ch. Boucher*, et la première représentation de *la Fausse Agnès*. M. Ch. Boucher est fils du célèbre violoniste, et il marche sur les traces de son père. *La Fausse Agnès* est une partition arrangée, comme on sait, par M. Castil-Blaze, et dont les auteurs *complétés* sont Meyerbeer, Cimarosa, Rossini. Les honneurs du concert et de la représentation dramatique ont été pour Mme Lemaule, cantatrice très-distinguée, qui excelle à la fois dans la musique brillante et dans la musique sérieuse.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *La Haye.* — M. Ernst est arrivé dans cette ville, où il se propose de donner plusieurs concerts.

*** *Anvers.* — Mme Miro-Camoin continue à Anvers ses représentations avec le plus grand succès. *Les Huguenots* sont en pleine répétition et seront représentés sous peu de jours. *Guido et Ginevra* de Halevy sera joué au mois de janvier. Le compositeur trouvera en M. Damoreau, et surtout en Mme Miro, de dignes interprètes de sa belle musique. Cette dernière est engagée pour le mois d'avril au Grand-Théâtre de Bruxelles. A juger d'après le brillant accueil qu'elle y a reçu dans un concert, un succès complet lui est assuré pour ses débuts à ce théâtre.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Benvenuto Cellini,

Opéra semi-seria en deux actes, musique de

HECTOR BERLIOZ.

N. 1.	*Sérénade* chantée par M. Duprez.	2 »
2.	*Cavatine* chantée par Mme Dorus-Gras	3 »
3.	*Trio* chanté par MM. Duprez, Massol et Mme Dorus-Gras.	9
4.	*Romance* chantée par M. Duprez.	3 75
5.	*Air* chanté par M. Massol.	4 50
6.	*Duo* chanté par M. Duprez et Mme Dorus-Gras.	6 »
7.	*Air* chanté par M. Serda.	2 »
8.	*Air* chanté par Mme Stolts.	4 50
9.	*Air* chanté par M. Duprez.	4 50

Digitized by Google

ALBUM
DES PIANISTES,

Morceaux nouveaux et inédits, ornés des portraits de MM. Chopin Thalberg, Liszt, Dœhler, Osbonne et Méreaux.

Cet Album contient :

N. 1. Scherzo, par THALBERG, œuvre 27.
2. Trois valses brillantes, par CHOPIN, œuvre 34.
3. Fantaisie sur des motifs de The Gypsy's Warning; par DOEHLER, œuvre 27.
4. Chant de Cygne, de Schubert, par LISZT.
5. Fantaisie et Variations sur des motifs de Guido et Ginevra par OSBORNE, œuvre 29.
6. Fantaisie sur une mazurke de Chopin, par A. MÉREAUX, œuv. 44.

Prix, très-élégamment relié et orné de 6 portraits, net 20 fr.
Relié en velours, net 30 fr.

Fantaisie brillante

SUR LA ROMANCE FAVORITE

DE

GUIDO ET GINEVRA

POUR LE CORNET A PISTON,

avec accompagnement de piano,

PAR

Schiltz.

Op. 48. — Prix : 7 fr. 50 c.

LE PENSIONNAT,

RECUEIL

De Morceaux brillants,

SUR DES MOTIFS FAVORIS

POUR LE PIANO A 4 MAINS;

PAR

Charles Schunke.

Œuvre 52. — N° 1 à 12. — Chaque : 6 fr.

N. 1 Divertissement sur l'Éclair
2 Souvenir de la Styrie, fantaisie pastorale.
3 Fantaisie sur un air russe.
4 Fantaisie sur Robert-le-Diable.
5 Fantaisie sur la Norma.
6 Rondo français.
7 Rondo-valse, sur des valses de Strauss.
8 Halte des Bohémiens, fantaisie sur la Preciosa de Weber.
9 Variations sur la cavatine de la Zelmira.
10 Bacchanale sur le chœur des Buveurs de la Juive.
11 Variations sur le septuor du Duel des Huguenots.
12 Variations sur un air autrichien.

Les 12 numéros, pris ensemble, net 30 fr.

GUIDO ET GINEVRA,

D'HALÉVY,

Arrangé en quatuor pour 2 violons, alto et basse, par *C. Schwenke*, 4 suites. Chaque 18 fr.

Le même opéra arrangé en *quatuor* pour flûte, violon, alto et basse, 4 suites. Chaque, 18 fr.

Le même opéra arrangé pour deux flûtes, par *Walkiers*, 4 suites. Chaque, 9 fr.

Le même opéra arrangé pour 2 violons, par *C. Schwenke*, 4 suites. Chaque, 9 fr.

Le même opéra arrangé pour 2 *cornets* à pistons, par *Mengal*, 2 suites. Chaque, 9 fr.

FANTAISIE BRILLANTE,

Sur la romance chantée par Duprez dans *Guido et Ginevra*,

POUR LE VIOLON,

Avec accompagnement de piano,

PAR

Henri Panofka.

Op. 21. Prix : 7 fr. 50 c.

LE PATRE SICILIEN.

Quadrille nouveau par

J. B. TOLBECQUE,

Pour piano, à 2 et à 4 mains, pour orchestre, quintetti, pour 2 violons, 2 flûtes, 2 cornets à pistons.

ROUGE et NOIR,

2 QUADRILLES POUR LE PIANO,

PAR N. LOUIS.

Prix de chaque, à 2 et à 4 mains, 4 fr. 50 c.

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU,

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRAS.

Chez MAURICE SCHLESINGER, rue Richelieu, 97.

L'Abonné paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année *deux morceaux de Musique instrumentale, ou une partition, ou un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque Abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* fr. par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

Les Abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie.

Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'Abonné, trois morceaux et une partition.

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés — Chaque Abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

Digitized by Google

Publiée par S. RICHAULT, boulevard Poissonnière, 16.

Etrennes Musicales de 1839.

LES CHANTS DU COEUR,

SIX MÉLODIES NOUVELLES,

PAROLES DE MM. BIDA ET TH. POLACK,

Musique de

L. CLAPISSON.

Ornées de lithographies de *Sorrieu*, net 12 fr.

ALBUM DRAMATIQUE.

SIX MÉLODIES ET DEUX DUOS,

Paroles de M. Bélanger, lithographie de Sorrieu,

Musique de

L. CONCONE.

Un joli volume cartonné, orné de lithographies de *Sorrieu*, net 12 fr.

ALBUM MUSICAL

DE

FRANÇOIS SCHUBERT,

Contenant douze Ballades, Barcaroles, Mélodies et Romances,

LITHOGRAPHIES DE SORRIEU.

Paroles françaises de M. BÉLANGER.

Un joli volume cartonné, net 15 fr.

CHANTS ÉCOSSAIS,

DOUZE BALLADES ET MÉLODIES.

Paroles françaises de M. BÉLANGER,

MUSIQUE DE

L. V. BEETHOVEN.

Un joli volume cartonné, orné de lithographies de *Coindre*, net 15 fr.

SOUVENIR D'ITALIE,

12 *Ballades et Mélodies,*

Poésies italiennes de MÉTASTASE, traduction française de M. BÉLANGER,

Musique de

S. THALBERG.

Un joli volume cartonné, net 15 fr.

DOUZE BALLADES DE F. SCHUBERT,

Transcrites pour le Piano,

PAR FRANÇOIS LISTZ.

Un joli volume cartonné. — Prix net, 15 fr.

PUBLIÉE PAR BERNARD LATTE.

MASINI. Album de huit romances, net.	12	»
FASOLINI. Six chants sacrés, net.	12	»
DONIZETTI. Rêveries napolitaines, 6 ballades, net.	12	»

PUBLIÉE PAR PHILIPP ET COMPAGNIE.

GUMLIS. Quatre airs de valses et galops, chaque.	4	50

PUBLIÉE PAR HOU.

F. HUNTER. Op. 101. L'Alliance, trois airs favoris.	6	»
G. KREUGER. Op. 2 et 31. Recueil de valses élégantes pour le piano. Chaque.	4	50

PUBLIÉE PAR GENTIL FRÈRES.

ALADI. Mes Concerts, album italien et français. Prix net.	20	fr
Broché.	15	»
GOMION. Variations sur la Norma pour piano.	5	»
BERTUCCA. Fête villageoise. Variations brillantes pour harpe.	7	50
KONTSKY. Les Violettes, quadrille.	4	50
ABREMAR. Stella, Romance.	2	»
FLOTOW. Adieu Touraine, nocturne.	2	»
CONCONE. L'Espagne m'appelle.	2	»

PUBLIÉE PAR HEUGEL, 13, RUE DE LILLE, ET A. MEISSONNIER.

ALBUM DES PENSIONS.

Nouveau recueil de chants à trois voix égales, composés sur des poésies morales et religieuses;

Par G. KASTNER,

A l'usage des classes de Chant dirigées par M. J. Léopold HEUGEL.

Prix net : 3 fr ; relié net 4 fr.

PUBLIÉE PAR LA SOCIÉTÉ MUSICALE,

ALBUM

De romances et nocturnes avec accompagnement de piano,

PAR

Auguste Panseron,

CONTIENT :

1. Si vous avez une mère ; romance.
2. Kelly ; tyrolienne.
3. On sonne l'Angélus ; nocturne.
4. Notre-Dame des Grèves ; ballade.
5. Te parle-t-il de moi ? romance.
6. La Jeune Fille de Toscanelle ; romance.
7. L'Exigeant : chansonnette.
8. L'Heure des heureux de ce monde ; nocturne.
9. La Veille des vacances ; chansonnette.
10. L'Apparition ; romance.
11. Le Lido ; nocturne.
12. L'Espiègle ; chansonnette.

Très-élégamment relié, orné de 12 lithographies, prix : 12 francs net.

Broché, net 9 francs.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de A. ÉVERAT et Comp., 14 et 16, rue du Cadran.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google